3 1761 04428 3992

ANT. SPRINGER
CORRADO RICCI

MANVALE DI STORIA DELL'ARTE

I.
ARTE ANTICA

ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
EDITORE ·· BERGAMO

MANUALE DI STORIA DELL'ARTE

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
from
the estate of
GIORGIO BANDINI

ERMETE DI PRASSITELE, OLIMPIA.

ANTONIO SPRINGER

MANUALE

DI

STORIA DELL'ARTE

3.ª Edizione italiana a cura di CORRADO RICCI

VOLUME PRIMO

ARTE ANTICA

Di nuovo tradotto ed ampliato sulla 12.ª edizione tedesca di PAOLO WOLTERS

da ALESSANDRO DELLA SETA

Con 1104 illustrazioni, 9 tavole colorate e 8 tavole in fotoglipia.

BERGAMO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

LIBRARY
JUN 2 1 1996
UNIVERSITY OF TORONTO

Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche — Bergamo, 1927.

AVVERTENZA ALLA PRIMA EDIZIONE ITALIANA

Ecco, finalmente, l'edizione italiana del «*Manuale dello Springer*» così apprezzato e così diffuso in Germania e in Austria, da non passare anno senza che di qualche suo volume non si faccia la ristampa.

Questo primo (che comprende l'esame delle antiche arti orientali e dell'arte, così detta, classica, ossia greca e greco-romana), sino a che la storia dell'arte medioevale e moderna non diverrà generale materia d'insegnamento in tutte le università e in tutti i licei d'Italia, sarà anche fra di noi il volume più necessario, perchè si collega agli studi classici e archeologici già impartiti nelle nostre scuole.

Ora per mostrare come questo Manuale sia nato e sia pervenuto all'odierna sua bontà, e, in altre parole, all'odierna sua misura od equilibrio, tradurremo qui la notizia che Adolfo Michaelis premise alla quinta edizione: «Il *Manuale* che presentiamo al pubblico è tolto dal *libro di testo* con cui A. Springer accompagnava le tavole illustrative della storia dell'arte (*Kunsthistorische Bilderbogen*) nel 1879 messe insieme senza un piano troppo rigoroso. Al libro fu poi assegnato uno scopo diverso quando nel 1895, dopo la morte dell'autore, facendosene una quarta edizione, apparve come *Manuale della Storia dell'Arte*. Il testo doveva allora mirare ad una coordinata rappresentazione storica e questa doveva venir completata con illustrazioni scelte e adatte allo scopo. È di buon animo che mi sono messo a lavorare intorno alla presente quinta edizione (1898) col permesso del prof. Jaro Springer, per apportarvi quei cambiamenti di cui appariva chiara la necessità. L'arte classica antica non formava parte degli studi speciali d'Antonio Springer. Perciò mi parve doveroso fare in modo che il libro, con tutto il rispetto dovuto ai principî e al metodo d'esposizione dell'autore, si mantenesse al corrente dei rapidi progressi fatti in questo ramo degli studi e mi sentivo tanto più incitato a questo, in quanto che il mio onorato amico, nelle edizioni precedenti, aveva sempre e prontamente accolto ogni mio consiglio, quand'era del caso, e con la sua dedica mi aveva in certo modo invitato ad aver cura almeno di quella parte del suo lavoro. Stimo quindi come un dovere di pietà, come un'*eredità d'affetto*, adoprarmi a mantenere giovine e fresca un'opera che darà ai lettori, nel medesimo tempo, diletto e istruzione. E poichè il rapido smercio dell'edizione precedente e gli incoraggiamenti che ebbi, mi hanno persuaso che i lettori erano entrati nel mio convincimento, così mi sono inoltrato anche di più su quella strada e ho cercato d'introdurre in ogni parte migliorie, soprattutto nel capitolo, prediletto allo Springer, sull'architettura greca che ho tutto afforzato delle ultime scoperte. Quanto poi alle antiche figurazioni egiziane mi sono giovato delle notizie fornitemi dal mio collega ed amico l'egittologo prof. Spiegelberg. — Tutti i minuti particolari intorno all'arte ellenistica e romana non potevano trovar posto in un'opera che non è che la prima parte della rappresentazione generale della storia dell'arte. Perchè, come non v'ha dubbio esser l'arte classica del V e IV secolo la più alta espressione dello spirito greco, così è

certo che, rispetto all'architettura e alla scultura, l'arte greca è solo indirettamente la base di tutto lo svolgimento artistico ulteriore fino all'epoca moderna. È l'arte sorta con Alessandro Magno, sotto la rinnovata influenza orientale, e per lo svilupparsi delle nazioni e per lo stabilirsi delle monarchie, quella che fece diventare universali le forme dell'arte greca e iniziò, per così dire, il linguaggio artistico che in seguito parlarono le arti romane, bizantine, romaniche e quelle della Rinascenza: tutte le arti infine che serbarono un legame con l'arte classica. Per la stessa ragione si trascurò l'arte così detta preistorica come quella che presenta un interesse più storico che artistico. Il suo contenuto artistico è anzi, salvo poche eccezioni, minimo e nel gran corso della storia universale dell'arte di pochissima influenza. — Fu argomento di cura speciale, in questo rinnovamento dell'opera, la stretta fusione del testo con le illustrazioni, perchè quello deve rimanere pur sempre la parte principale, sorretta e non sopraffatta da queste. Dirò con Goethe, che per parlare d'opere d'arte con utile altrui e proprio, bisogna parlare in loro presenza, perocchè solo allora le parole riescono efficaci, precise e danno un'idea del soggetto ».

La nostra edizione italiana segue senz'altro la tedesca, ma non senza aggiungere, a guisa di brevi appendici, alcune notizie che abbiamo ritenute utili pei giovani italiani. E le notizie riguardano i monumenti delle arti esaminate, che si trovano sparsi in Italia, perchè se l'interesse o l'amore o la curiosità d'una qualsiasi d'esse arti dovesse sorgere nell'anima loro sappiano, senza uscire, se è possibile, dal loro paese, dove ammirarne i saggi. Così abbiamo parlato un po' delle principali antichità egiziane e greche che si vedono nel nostro paese, dei vari monumenti romani sparsi per le singole province, dalle Alpi a Siracusa, non trascurando pure un cenno intorno alle altre antichità asiatiche che non avrebbero più trovato posto negli altri volumi del *Manuale*.

Adolfo Michaelis chiude la sua prefazione con un elogio all'ardimento dell'editore tedesco che ha così generosamente ornato d'incisioni l'opera. A noi sia consentito di ripetere un simile elogio per l'*Istituto Italiano d'Arti Grafiche* di Bergamo, che ha voluto anche maggiore ricchezza d'illustrazioni, consentendoci d'inserirne nelle nostre appendici altre trenta originali, spingendo il numero complessivo (comprese le tavole a colori) a circa settecento, e superando così quanti altri manuali di storia dell'arte sono stati finora pubblicati.

Ma la sola ammirazione per tanta dovizia di riproduzioni, non ci sarebbe bastata. La serietà del testo c'interessava di più, e ci è parso che nel *Manuale dello Springer* si trovi veramente. Non è — e si vede bene — un *Manuale* fatto con notizie raccogliticce, messe insieme, nel procedere del lavoro, da un semplice compilatore, ma l'opera sintetica di chi, conoscendo ampiamente e a fondo la materia che tratta, sa darne un sunto sicuro e misurato!

Roma, aprile 1904.

CORRADO RICCI.

AVVERTENZA ALLA SECONDA EDIZIONE.

La benevola fiducia di Corrado Ricci ha voluto che curassi questa nuova edizione del I volume. Essa è stata condotta sulla ottava tedesca (1907) e si presenta quindi differente per mole, per distribuzione del testo e per numero di illustrazioni (comprese le tavole a colori superano ora il numero di novecento cinquanta). Il cortese interessamento di Adolfo Michaelis, che mi ha comunicato un numero rilevante di aggiunte e di correzioni e che ha riletto in bozze tutta la traduzione, ha fatto sì che questo volume possa anche segnare un progresso ulteriore rispetto a quello tedesco. Non volendo in alcun modo turbare l'edificio organico innalzato così sapientemente dal Michaelis ho limitato la mia opera a quella di fedele traduttore ed ho aggiunto solo illustrazioni e brevi osservazioni là dove erano richieste da nuove scoperte e nuove teorie.

Roma, aprile 1910.

ALESSANDRO DELLA SETA.

AVVERTENZA ALLA TERZA EDIZIONE

Questa terza edizione italiana è stata tratta dalla dodicesima edizione tedesca. Paolo Wolters ha là rafforzato con precisione e minuzia di dati, di nomi e di osservazioni l'edificio già così sapientemente costruito da Adolfo Michaelis ed ha avuto colleghi nel lavoro per la parte preistorica Carlo Schuchhardt, per la parte orientale F. W. v. Bissing. Con cortesia di cui gli rendo grazie egli ha voluto anche comunicarmi ulteriori correzioni all'edizione tedesca. Nella fittissima trama quindi poco luogo vi era per aggiunte o modificazioni: le ho introdotte solo quando erano richieste da nuove teorie o quando era necessario mettere in maggior luce qualche monumento d'Italia. Certo non mi sfugge che in questo libro l'arte d'Italia e di Roma resulta trattata troppo brevemente rispetto alle altre e con scarso riconoscimento della sua originalità. Ma modificare i capitoli relativi, anche se a ciò fosse stato consenziente l'autore, avrebbe significato turbare profondamente il carattere dell'opera e questo non poteva essere il compito di chi per antico impegno si era solo obbligato ad essere fedele traduttore. Ad ogni modo, quando si confronti questa con l'edizione precedente e si osservi che le pagine di testo sono salite da 549 a 661, le illustrazioni da 939 a 1104, le tavole da 13 a 17, è doverosa una parola di lode all'Istituto d'Arti Grafiche per le cure con cui mi ha secondato nel lungo e non facile lavoro.

Roma, febbraio 1927.

A. D. S.

SOMMARIO

Le Origini dell'Arte
Età paleolitica, 1 — Età neolitica, 5 — Età del bronzo, 11.

A. — L' ORIENTE

I. — **Egitto** 13
Periodo arcaico, 13 — Periodo tinitico, 13 — Antico Impero, 17 — Medio Impero, 30 — Nuovo Impero, 35 — Periodo libio-etiopico, 53 — Periodo saitico, 54 — Raccolte di antichità egiziane in Italia, 56 — Egittologi, 57.

II. — **Mesopotamia** 57
A - Babilonia: Sumer e Akkad, 58 — Babilonia, 66 — B - Assiria, 69 — Architettura, 70 — Colonne, 72 — Arti figurate, 74 — Sviluppo dello stile, 77 — Sopravvivenze, 81.

III. — **Asia Minore** 83
Periodo antichissimo, 83 — Arte ittita, 83 — Tombe rupestri e monumenti di Asia Minore (Frigia, Licia, Paflagonia), 87 — Tombe licie, 90.

IV. — **Fenicia e Cipro** 92
Fenicia, 92 — Cipro, 96.

V. — **Persia** 98
Tombe, 99 — Palazzi, 101.

B. — GRECIA

I. — **Troia** 110

II. — **L'arte egea** 113
Periodo primitivo, 114 — Arte del periodo medio minoico, 116 — Palazzi cretesi, 118 — Arti figurate, 125 — Pittura, 127 — Scultura, 130 — Ceramica, 134 — Tombe, 134 — Arte micenea primitiva, 135 — Arte micenea media, 136 — Mura, 136 — Palazzi, 137 — Tombe, 142 — Scultura, 144 — Ceramica, 145 — Arte micenea tarda, 145 — Glittica, 146 — Rapporti con l'Egitto, 147 — Rapporti con la Mesopotamia, 148 — Sguardo retrospettivo, 149.

III. — **Transizione all'arte ellenica** 151
Stile geometrico, 151 — Origini del tempio greco, 154 — La decorazione greca, 157.

IV. — **Il sistema dell'architettura ellenica** 159
Stile dorico, 159 — Stile ionico, 165 — Stile corinzio, 171 — L'interno dei templi, 172 — Policromia, 174.

V. — **Il medio evo greco (dall' VIII al VI secolo)** 175
Influenze orientali, 176 — Sistemi di costruzione, 177 — Costruzioni predoriche, 178 — Inizî dell'architettura dorica - Grecia, 179 — L'architettura dorica in Occidente e in Oriente, 184 — Inizî dell'architettura ionica, 188 — Lo sviluppo delle arti figurative, 192 — La pittura su terracotta dell'arcaismo primitivo, 193 — Rilievo arcaico primitivo, 200 — Sviluppo della statua, 206 — Fusione in bronzo, 211 — Toreutica, glittica e conio, 211.

VI. — **Il periodo pisistrateo** 213
Architettura, 213 — Arte dorica, 217 — Arte ionica, 219 — Arte attica, 228.

VII. — **Il periodo delle guerre persiane (510-460)** 237
Architettura, 238 — Pittura attica, 240 — Scultura ionica in marmo dell'arcaismo maturo, 243 — Scultura attica, 248 — La fusione in bronzo nel Peloponneso, 249 — I frontoni di Egina, 251 — Fusione in bronzo nell'Attica, 256 — La generazione dopo le guerre persiane, 257 — Olimpia, 259 — Magna Grecia e Sicilia. Pitagora, 267 — Atene. Kalamis, 270 — Mirone, 272 — Statue conservate, 276 — Polignoto e la scuola pittorica elladica, 277 — Arte industriale, 282.

VIII. **L'età di Pericle (460-431)** 283
Fidia, 283 — L'Acropoli di Atene, 286 — Il Partenone, 288 — Fidia in Olimpia, 301 — Altre costruzioni attiche, 303 — Cerchia di Fidia, 307 — Altri indirizzi, 314 — Pittura attica, 317 — Policleto, 318.

IX. — **Il periodo della guerra del Peloponneso (431-403)** 322
Architettura, 322 — Scultura attica, 326 — Scultura peloponnesia, 329 — Scultura ionica, 329 — Influssi ionici nell'Attica, 333 — Pittura asiatica, 334 — Pittura ceramica attica, 336 — Sicilia, 337.

X. — **L'ultimo periodo della libertà greca (403-338)** 338
Architettura peloponnesia, 338 — Scultura sicionia, 341 — Pittura sicionia, 342 — Pittura attica, 344 — Architettura e scultura attica, 346 — Skopas, 353 — Edifici dell'Asia Minore, 357 — Il Mausoleo, 359 — Prassitele, 362 — Gruppo dei Niobidi, 370 — Arte attica, 372 — L'Occidente, 374.

XI. — **Il periodo di Alessandro e dei Diadochi (336-281)** 378
Architettura, 378 — La pittura ionica, 382 — Lisippo, 387 — Gli scolari di Lisippo, 393 — Scultori attici, 396 — Pittura attica, 400.

XII. — **Il periodo ellenistico (281-30)**.... 403
Architettura, 404 — Casa e portico, 411 — Mercato e città, 415 — Pittura, 421 — Decorazione e mosaico, 425 — Scultura, 427 — Arte aulica, 434 — Egitto, 440 — Siria, 450 — Battriana e India, 453 — Pergamo, 454 — Rodi, 462.

C. — ITALIA

I. — **Il periodo primitivo nel nord e nel sud dell'Italia** 470
Italia superiore, 470 — Italia meridionale, 473.

II. — **Etruria e Lazio** 476
Architettura, 477 — Pittura parietale etrusca, 483 — Arti minori, 487 — Plastica e scultura etrusca, 491.

III. — **Il periodo della Repubblica romana (510-30)** 495
Dalla cacciata dei re sino all'assoggettamento della Campania (510-338), 495 — Dall'assoggettamento della Campania sino alla guerra annibalica (338-201), 498 — Dalla guerra annibalica sino a Silla (200-80), 500 — Pompei ellenistica, 503 — Ultimo periodo repubblicano (80-30), 506.

IV. — **Il periodo augusteo (30 a. Cr. — 14 d. Cr.)** 516
Rinnovamento edilizio di Roma, 517 — Costruzioni in Italia e nelle Province, 520 — Tombe, 523 — Scultura, 525 — Glittica e toreutica, 531 — Pittura, 532.

V. — **Da Tiberio a Traiano (14-117)** .. 535
I Claudii (14-68), 536 — I Flavii (60-96), 546 — Traiano (98-117), 552.

VI. — **Da Adriano ad Alessandro Severo (117-235)** 559
Adriano (117-138), 559 — Gli Antonini (138-192), 564 — Severo e la sua famiglia (193-235), 569 — Sarcofagi, 574.

VII. — **L'arte nelle Province** 577
Le province settentrionali, 577 — Gallia, 577 — Germania, 582 — Rezia, Norico, Pannonia, 583 — Britannia, 583 — Spagna, 584 — Africa, 585 — Grecia, 587 — Asia Minore, 589 — Siria, 592 — Egitto, 597.

VIII. — **La fine dell'arte antica** 599
Da Massimino a Probo (235-282), 599 — Da Diocleziano a Costantino (284-330), 602 — Costantinopoli, 609 — La sopravvivenza dell'arte antica, 610.

Monumenti d'arte greca in Italia, 614 — Monumenti d'arte etrusca, 621 — Monumenti d'arte romana, 623.

Indice generale 631

COLLOCAZIONE DELLE TAVOLE FUORI TESTO

I. — Ermete di Prassitele. - Olimpia ..... Frontispizio

II. — Arte industriale egiziana. - A. Tessuto del tempo di Amenophis II (XV secolo). Cairo - B. Frammento di un vaso d'argilla dipinto. - Università, Strasburgo .... pag. 53

III. — Il leone di Babilonia. - Rilievo in mattoni smaltati dalla strada delle processioni al tempio di Marduk ..... » 68

IV-A. — Sarcofago dipinto di Haghia Triada presso Festo. - Museo, Candia - Sacrificio e libazioni agli dèi. (Dagli acquarelli originali di E. Stefani) ..... » 129 s.

IV-B. — Sarcofago dipinto di Haghia Triada presso Festo. - Museo, Candia - Offerte al defunto. (Dagli acquarelli originali di E. Stefani). ..... » 129 s.

V. — Pitture parietali del palazzo più antico (1) e del palazzo più recente di Tirinto (2, 3). 1. Ornamento a spirali; 2. Partenza per la caccia; 3. Da un corteo di donne » 141 s.

VI. — Policromia dell'architettura. - 1. Dal tempio B in Selinunte (Koldewey); 2. Da Metaponto (Debacq); 3. Dal Partenone (Fenger) 161, 174

VII. — Statua in marmo di un giovane. - Dall'Attica. - Monaco ..... » 208

VIII. — Statua in marmo di una fanciulla. - Dall'Acropoli. - Atene ..... » 235

IX. — Statua in bronzo di un Auriga vincitore. - Delfi ..... » 267

X. — Poseidon, Apollo, Artemide. - Dal fregio orientale del Partenone. - Atene .... » 296

XI. — Niobide dai giardini Sallustiani. - Museo delle Terme, Roma ..... » 316

XII. — Fanciulla sacrificante. Statua in marmo da Porto d'Anzio. - Museo delle Terme, Roma ..... » 395

XIII. — Mosaico di Alessandro. - Dalla Casa del Fauno in Pompei. - Museo, Napoli 400, 426, 504

XIV. — Dalla caccia alla pantera nel sarcofago detto di Alessandro proveniente da Sidone (Fianco). - Museo, Costantinopoli ..... » 402

XV. — Il Galata morente. - Museo Capitolino, Roma ..... » 455

XVI. — Parte di una parete del « secondo stile » dalla « Casa della Farnesina ». - Nel quadro centrale: Allevamento del piccolo Dioniso. - Museo delle Terme, Roma .. 424, 510, 511

XVII. — Ritratto femminile dal Fajûm. - Università, Strasburgo. ..... » 599

Fig. 1. Strumenti dell'età paleolitica. Berlino.

a. Chelléen. - *b*. Acheuléen. - *c*. Moustérien. - *d*. Aurignacien. - *e*. Solutréen. - *f*. Magdalénien.

LE ORIGINI DELL'ARTE

LE ricerche della nostra età ci hanno permesso di risalire sempre più su nel tempo per stabilire l'origine dell'antica civiltà e l'origine dell'arte. Le straordinarie rappresentazioni di animali nelle grotte dell' Europa occidentale, da principio considerate quasi per lo più con disdegno, si sono rivelate di fatto come opere originali e vetustissime, come precorritrici anche di tutta la civiltà babilonese ed egiziana. Non potevano essere trascurate già quando apparivano come un enigmatico e solitario prodotto di opera umana, quanto più dovranno essere ora tenute in considerazione dopo che si è cominciato a vedere che si ricollegano con ogni sorta di rapporti ai prodotti della civiltà e dell'arte dei periodi seguenti.

Età paleolitica. — L'antichissima età della pietra, il paleolitico, si divide, per lo sviluppo sicuramente determinato delle forme dei suoi strumenti, in una serie di periodi, i quali si sogliono denominare dalle località francesi nelle quali le forme corrispondenti furono per prime o più largamente trovate (fig. 1). I tre primi periodi, lo Chelléen, l'Acheuléen, il Moustérien, presentano, ancora in certo modo uniformemente, il sorgere e il perfezionarsi della grossa ascia a forma di mandorla, che è di solito in selce. Nel periodo chelléen essa è lavorata rozzamente ed è accentuata la sua punta, nell'acheuléen essa è più finemente orlata, è di forma più rotondeggiante ed è fatta tagliente anche sui lati, nel moustérien si semplifica la tecnica: l'arma conserva su una faccia la superficie di frattura con la quale è stata distaccata dal nucleo di selce ed è accuratamente lavorata solo sull'altra faccia, essa è anche più piccola e più aguzza. Mentre l'ascia del periodo chelléen era arma da percossa, quella del moustérien è soprattutto arma da taglio: mentre la prima veniva impugnata dalla mano dell'uomo, la seconda era immanicata e destinata

Fig. 2 *a-b*. Statuetta femminile da Willendorf sul Danubio.

Fig. 3. Rilievo con figura femminile. – Da Laussel nella Dordogne. Berlino.

anche ad essere lanciata da lontano. Per questo l'arma del periodo moustérien è più leggiera e più aguzza e per la diversità della forma e dell'uso si dubita da alcuni che essa non possa essere il derivato per evoluzione dall'arma del periodo chelléen. Nel periodo moustérien divengono anche assai numerosi i raschiatoi lunati comodamente maneggevoli, i quali già erano cominciati ad apparire nel periodo precedente. Le armi del periodo chelléen compaiono anche in molte regioni di Italia, meno diffusa è quella del tipo moustérien (grotte dei Balzi Rossi presso Mentone, valle della Vibrata, grotta Romanelli presso Lecce, ecc.).

I tre periodi ulteriori, Aurignacien, Solutréen e Magdalénien, non hanno più le grandi asce: al clima caldo ed umido e ai grandi boschi di cui bisognava tagliare gli alberi è succeduto un clima freddo e secco e una natura di steppa. Nell'aurignacien predominano larghi coltelli e raschiatoi convessi con orlo tagliente, nel solutréen le cuspidi a foglia di lauro, nel magdalénien sottili coltellini di selce ma sopra tutto punteruoli e arponi di osso. In questi ultimi tre periodi, di cui l'ultimo manca completamente in Italia, fiorisce anche l'arte figurata (fig. 2-6). In bassorilievo e in pittura, all'occasione anche in piccola statuaria (Brassempouy, Mentone, Willendorf) vengono rappresentati animali, talvolta anche figure umane con una meravigliosa

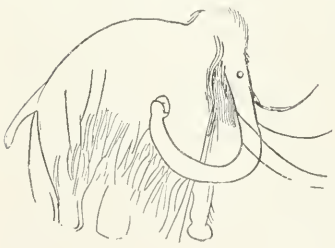


Fig. 4. Mammut della grotta delle Combarelles.

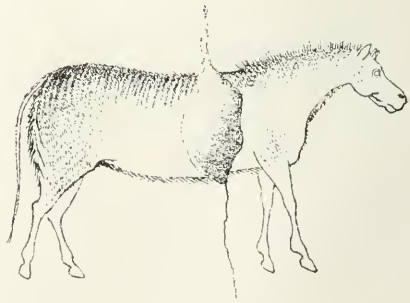


Fig. 5. Onagro da Thaingen (Schaffhausen).

osservazione della forma e del movimento e con una grande abilità di tecnica. Già al periodo aurignacien appartiene la così detta Venere di Willendorf presso Krems sul Danubio, fig. 2, e le varie figure femminili a piatto rilievo del riparo sotto roccia di Laussel (Dordogne, fig. 3). Esse rappresentano nell'uno e nell'altro caso delle donne nude, mostruose nello sviluppo delle parti grasse. Le pitture, particolarmente nelle grotte di Combarelles e di Font de Gaume, presso les Eyzies (Dordogne), e di Altamira nella Spagna settentrionale, presentano lo schizzo graffito e poscia tutto il contorno eseguito con una linea nera larga un dito, mentre l'interno è riempito di cinabro. Dei mammut, dei cavalli, dei bisonti, delle renne sono così rappresentati spesso in grandi proporzioni (lungh. m. 1 - 1.20), talvolta in figure isolate dritte o sdraiate, talvolta in mandre con figure scaglionate, l'una dietro l'altra. I medesimi soggetti, e inoltre figure di pesci, si trovano sottilmente graffiti (fig. 4, 5, 6) o delicatamente trattati a bassorilievo su ossa e su corna di cervi e di renne. La scarsezza della figura umana, l'abbondanza delle figure di animali hanno suggerito l'ipotesi che non un raffinato senso estetico guidasse queste genti all'arte, ma uno scopo magico, protettivo, quello di assicurarsi abbondanti cacce e pesche con la moltiplicazione figurata degli animali da cui esse traevano cibo e vesti.

Fig. 6. Renna di Thaingen. Costanza.

Dalla fauna associata noi apprendiamo in quale ordine si distribuiscano i sei periodi dallo chelléen al magdalénien durante l'avvicendarsi del clima freddo e caldo nell'età diluviale. Nello chelléen, nell'acheuléen e fin giù nel moustérien dominano gli animali del clima caldo, l'elefante e il rinoceronte (rhinoceros Merckii). Col mutarsi del clima in freddo umido prendono il loro posto il mammut dal lungo pelame, il renne, il bisonte, il cavallo. Verso la fine del periodo moustérien e nel periodo

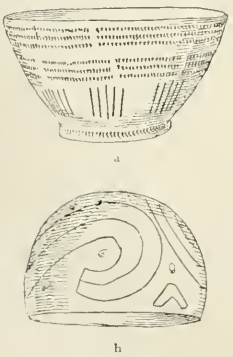


Fig. 7. Vasi della ceramica incisa e a fasce.

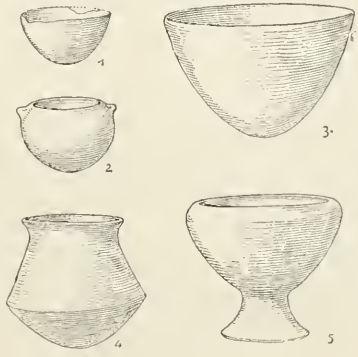


Fig. 8. Ceramica iberica. El Argar.

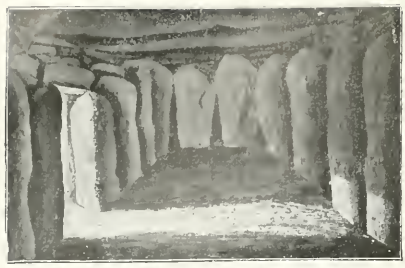


Fig. 9. Camera funeraria presso Roeskilde.

magdalénien, col trasformarsi del clima in freddo secco, predominano i roditori artici. Adunque fino alla metà del periodo moustérien ci troviamo in una fase interglaciale calda, poscia si muta il clima e con leggiera oscillazione rimane freddo sino alla fine del periodo magdalénien.

Col mutamento della fauna verso la fine del periodo moustérien si accompagna un mutamento della razza umana. La razza detta di Neandertal dal primo ritrovamento in Neandertal presso Düsseldorf (1856) e che è comparsa in appresso anche altrove presso Spy (Belgio), Krapina (Croazia) e particolarmente nella Dordogne (Francia meridionale) appartiene alla fine del periodo acheuléen e al periodo moustérien. Essa con la sua fronte sfuggente, col suo mento scimmiesco, con la sua enorme dentatura, e con i suoi femori curveggianti costituisce la generale apparizione in Europa di una razza che precede quella dell'uomo di età neolitica. Durante il periodo moustérien, per quanto limitata sinora alle grotte dei Balzi Rossi, appare un'altra razza di tipo negroide, la razza Grimaldi. Ma già nel periodo aurignacien cioè immediatamente dopo il terminare del moustérien si trova sparsa per tutta Europa una razza umana completamente diversa di struttura, grande e slanciata, con cranio allungato, dentatura delicata e mento sporgente, la cosiddetta razza di Cro-Magnon. La scienza antropologica nega che questa razza abbia potuto svilupparsi da quella di Neandertal così rapidamente con mutazioni così grandi. Si deve adunque ammettere che la razza di Neandertal, la quale si ricollega alla fauna di clima caldo, al sorgere del nuovo periodo glaciale sia stata respinta verso altre zone e la nuova razza ne abbia preso il posto, ma donde quest'ultima sia venuta non è ancora cosa chiara. Notevole è che soltanto con l'apparire di questa nuova razza delicata sia apparsa nel mondo l'arte: appunto al periodo aurignacien appartengono quelle prime meravigliose figure a rilievo e in piccola statuaria di cui abbiamo parlato.

Fig. 10. Dolmen (camera funeraria denudata del tumulo) in Zelanda.

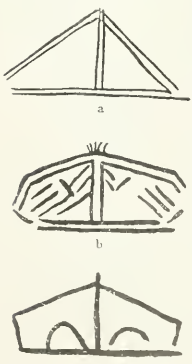


Fig. 11. Tende. Disegni da caverne dell'età neolitica (a. Altamira, b.c. Font de Gaume).

Le opinioni dei geologi differiscono assai sul problema quanto abbiano durato le fasi glaciali e interglaciali dell'età diluviale. Vi è chi calcola a 2200 anni il periodo dell'ultimo disgelo, v'è chi lo calcola a 40.000 anni. E ancora più considerevolmente si elevano le cifre per l'ultimo periodo interglaciale che si vuole sia durato 100.000 anni. L'archeologia

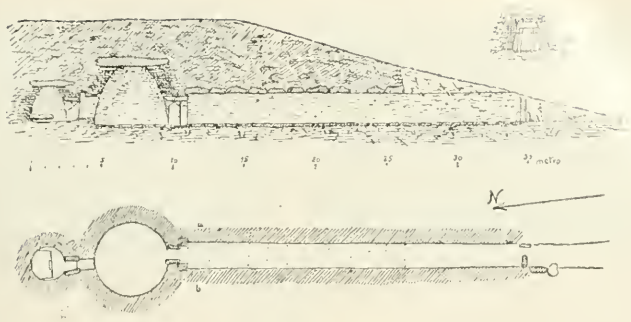


Fig. 12. Tomba a cupola con corridoio di accesso, presso Antequera, Granada. (M. Gómez-Moreno).

preferirà ad ogni modo le cifre più modeste perchè i periodi della più antica età paleolitica offrono una successione di forme assai semplici e la civiltà e l'arte della più recente già appaiono in molti lati come uno stadio iniziale dell'età neolitica. Chi è avvezzato a calcolare sviluppi in generazioni di uomini non si potrà decidere ad introdurre diecine di migliaia di anni in tale organica successione.

Età neolitica. — L'età neolitica, la più recente età della pietra, comprende in Europa tre grandi gruppi di civiltà che vengono contraddistinti nel modo più chiaro dalla loro ceramica: il settentrionale con la ceramica a profonde incisioni, il danubiano con la ceramica a fasce e il gruppo dell'Europa occidentale e meridionale la cui ceramica non ha ancora un nome unitario ma nel cui piano anteriore sta la ceramica delle palafitte e delle terremare (fig. 7, 8). In tutti e tre questi territori l'aspetto naturale della ciotola emisferica tratta dalla zucca, sembra aver costituito la forma primordiale. Ma nel settentrione essa era stata sostituita completamente dal cestello intrecciato che apportava con sè linee più rigide. Ciò che noi possediamo di vasi in argilla dallo strato più antico, cioè dalle tombe megalitiche (fig. 9 e 10), imita nella forma e nell'ornamento l'intrecciatura di vimini (fig. 7 a). Nella valle del Danubio invece la più antica ceramica fa ancora riconoscere il modello precedente della ciotola di zucca con ornamento va-

Fig. 13. Menhir nella Bretagna.

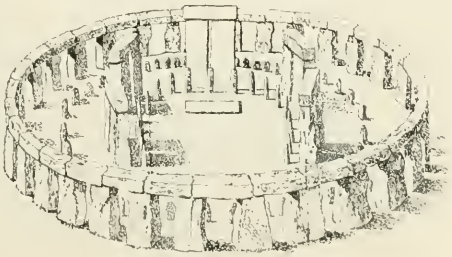


Fig. 14. Veduta ricostruita di uno Stonehenge (Da Browne).

riato di spirali o con motivi di lacci (fig. 7 b). Nell'occidente e nel mezzogiorno finalmente (Inghilterra, Francia, Italia, Spagna) la ciotola a zucca è stata convertita in un intreccio di corregge e di vimini ciò che ha portato con sè forme centinate e strette (fig. 8). A questa cerchia occidentale di civiltà appartiene anche tutta la regione del Reno dove la ceramica relativa ha specialmente assunto quell'aspetto che si conosce sotto il nome di « stile di Michelsberg », da Michelsberg presso Bruchsal.

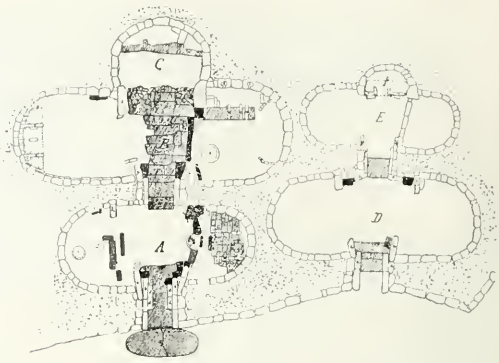


Fig. 15. « Gigantia » in Gozo. Pianta. 1 : 600.

Queste tre cerchie di civiltà durante il loro sviluppo hanno subito la reciproca influenza e poscia, ciascuna per la sua parte, hanno cooperato alla creazione della civiltà greca. La civiltà dell'Europa occidentale si è sviluppata sul terreno del paleolitico. Le forme con le quali essa ha servito alla morte e alla vita, cioè la casa rotonda e il sepolcro prominente trovano già là i loro precedenti: sulle pareti delle caverne sono spesso rappresentate delle tende con un sostegno mediano che possono essere state soltanto delle costruzioni circolari (fig. 11), e i cadaveri nella Dordogne e nei Balzi Rossi sono spesso fortemente rannicchiati. La capanna circolare, in origine di canne, poscia in pietra, riceveva una copertura a volta con strati aggettanti. Essa in origine domina in tutta la cerchia occidentale e meridionale. Il suo sviluppo e particolarmente la sua copertura a volta si può seguire nella costruzione delle case e delle tombe in un continuo progresso tecnico esteso nel tempo dalla Spagna (fig. 12) attraverso le Baleari, la Sardegna, Malta, Creta fino in Grecia dove essa appare negli strati inferiori di Tirinto e di Orcomeno e raggiunge il suo massimo sviluppo nelle tombe a cupola micenee. In occidente si hanno i suoi precursori nei recinti circolari dei « cromlechs » i quali avevano nel mezzo o sull'orlo all'intorno delle deposizioni sepolcrali e ai quali spesso conducono delle strade grandiose nella forma di larghi viali

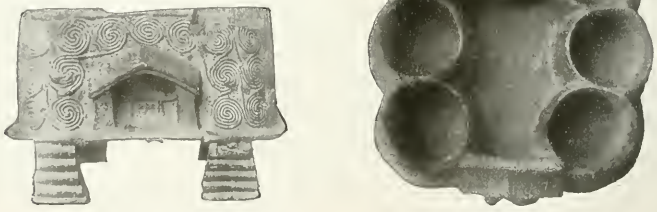

a. Prospetto. b. Veduta superiore.

Fig. 16. Modello di casa da Melos. Monaco.

Fig. 17. Figura femminile seduta. Malta.

Fig. 18. Figura femminile giacente. Halsaflieni, Malta.

fiancheggiati da pietre. Nella Bretagna accanto al grande recinto circolare di Kerleskan vi è un lungo « sepolcro dei giganti » che ha alla sua estremità un « menhir » (come fig. 13) alto quattro metri. Una magnifica strada di circa un chilometro di lunghezza costituita da 13 ordini di pietre conduce al cromlech. Nello « stonehenge » presso Salisbury (fig. 14) una grande pista è unita al recinto circolare. È chiaro che questi cromlechs debbono aver servito ad un culto di eroi già altamente sviluppato, che si è poscia continuato nelle disposizioni sotterranee di Sardegna e di Sicilia, le quali sono ad essi affini per la pianta, ma che ancora una volta riappare alla luce con il recinto circolare delle tombe reali in Micene.

Uno sviluppo particolare ha avuto la pianta nella casa di abitazione. Là dove la semplice casa circolare divenne troppo piccola ma si volle conservare la circolarità per la copertura a volta si accoppiarono due costruzioni circolari con una corte intermedia ma se ne aggiunsero anche un secondo e un terzo paio nella parte posteriore cosicchè ne resulta una disposizione a ferro di cavallo di spazî circolari intorno ad un cortile aperto. Delle costruzioni conservate in Malta (fig. 15) mostrano le fasi di sviluppo e un modello di casa di Melo (fig. 16) mostra il resultato finale.

Questa disposizione, tradotta poscia in quadrato, ha offerto il tipo del palazzo per Creta e per altri paesi del Mediterraneo, fin anche nella regione degli Ittiti (Boghasköi) e forse ha dato origine persino all'antica casa nobile etrusca.

Nel rito sepolcrale predomina l'uso del rannicchiamento del cadavere, sin da

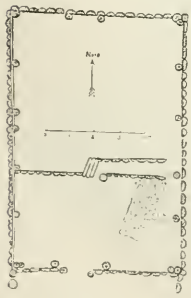


Fig. 19.
Pianta di casa in Schussenried.

Fig. 20. Urna a capanna da Aschersleben.

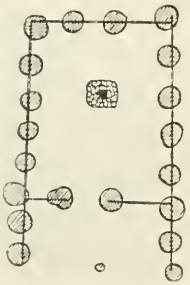


Fig. 21. Pianta di casa.
Römerschanze presso Potsdam.

Fig. 22. Vasi di età neolitica. Da Cucuteni in Rumenia. Berlino.

principio, nell'occidente, in Italia, negli strati inferiori della civiltà egea (Tirinto, Orcomeno, Cicladi, Hanaï-tepe presso Troia) ed anche durante il periodo preistorico in Egitto: manca invece completamente nel settentrione e nella cerchia danubiana o appare soltanto là dove anche la suppellettile, insieme ritrovata, specialmente la ceramica, rivela un'influenza dell'Europa occidentale. Si è voluto vedere la ragione di questo nel fatto che nel mezzogiorno si suole dormire sulla nuda terra senza letto, ciò che, a causa del freddo del suolo, ha l'effetto di apportare con sè un rannicchiamento del corpo, quindi la posizione rannicchiata sarebbe la posizione del sonno nel mezzogiorno. Ma tale spiegazione non ha per sè maggiore evidenza di quella che voleva vedere nel rannicchiamento del cadavere una riproduzione della posizione del feto nell'utero materno. Il rito singolare quindi esiste ma ci sfugge di esso la ragione religiosa.

Una serie di prodotti industriali ed artistici si aggiunge per dare testimonianza di un'antica corrente di civiltà dall'occidente verso oriente nel Mediterraneo. Il largo pugnale, quale è quello che caratterizza la civiltà della Spagna, passa attraverso Creta nel mondo egeo. Il bicchiere occidentale a fasce giunge per lo meno sino alla Sicilia, ma le due forme più frequenti della ceramica iberica (fig. 8) nelle tombe dello strato di El Argar (uguale al secondo strato di Troia) si diffondono ampiamente verso oriente. Il boccale (fig. 8, $\frac{5}{6}$) dopo che ad esso è aggiunto un manico, diviene forma prediletta nella civiltà micenea e il vaso centinato a doppio tronco di cono (fig. 8, $\frac{1}{4}$), provveduto di un piede acquista il predominio nelle Cicladi. Le singolari placche di

Fig. 23. Vaso di età neolitica. Da Museumsinsel. Berlino.

Fig. 24. Vaso di età neolitica. Da Lianokladi. Ftiotide.

osso con borchie, di cui alcune riccamente ornate sono state trovate in Sicilia, riappaiono, per quanto assai più rozze, in Troia. In Troia anche i gioielli d'argento del Tesoro detto di Priamo presentano la più stretta parentela con quelli iberici dello stile di Michelsberg.

Fig. 25. Fibula settentrionale in bronzo.

Finora il Mediterraneo orientale e l'occidentale per l'età più antica sono stati sempre considerati come due mondi separati. Soltanto dal periodo minoico un'influenza sempre crescente sarebbe giunta nel bacino occidentale. Ora ogni giorno più si fa chiaro che l'alta civiltà dell'età paleolitica nell'Europa occidentale in nessun modo si è spenta con l'ultimo periodo glaciale ma che ha fortemente influito nella cerchia del Mediterraneo a cui era collegata sin dalle origini, certamente anche con l'aiuto della costa africana, la quale soltanto a causa della sua odierna barbarie ci è così poco conosciuta. Anche le figurazioni umane dell'età paleolitica più recente sembrano acquistare un collegamento con l'Oriente. Delle statuette di Malta (fig. 17, 18 presentano la medesima adiposità di quelle di Laussel ma tuttavia già in qualche caso il vestimento cretese. Altre di Creta presentano il medesimo atteggiamento delle donne di Laussel, di Mentone, di Willendorf (fig. 2, 3). In alcune la mano sollevata e il corno che esse sostengono ricordano in tal modo le figure che nelle rappresentazioni cretesi-micenee pregano e sacrificano che dobbiamo domandarci se non sia da ammettere qualche cosa di simile anche già per quegli abitanti di caverne. Siccome essi seppelliscono i loro morti con tutti gli ornamenti e con il corredo degli strumenti di lavoro, cioè con una determinata credenza nell'al di là, non sarebbe in nessun modo da escludere anche una fede nella divinità.

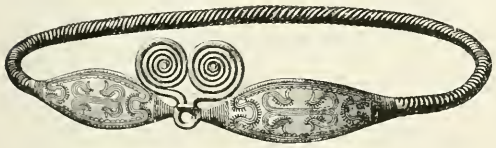


Fig. 26. Collana di bronzo. Periodo più recente dell'età del bronzo.

Le altre due cerchie di civiltà dell'età neolitica, la settentrionale e la danubiana, hanno certamente subito qualche influenza dalla civiltà dell'Europa occidentale e meridionale come mostrano le imitazioni di coppe a fasce sulla costa del mar del Nord e le forme della ceramica nelle palafitte della Germania meridionale, ma nel complesso mantengono il loro proprio stile e carattere. La casa nella Germania settentrionale e meridionale è sin dalle origini rettangolare come si comprende da sè in regioni le quali dispongono di lungo legname per la sua costruzione. Nella palafitta di Schussenried la casa ha anche già il suo vestibolo (fig. 19) e completamente corrispondente ad un megaron con il focolare al suo posto si presenta la casa germanica del cosidetto « fortilizio dei Romani » dell'età del bronzo presso Potsdam (fig. 21).

Fig. 27. Ornamento di cintura in bronzo. Periodo più antico dell'età del bronzo.

Una vasta diffusione ha soprattutto la ceramica a fasce danubiana (fig. 7 b). Essa si lancia come una grande onda di civiltà

attraverso la Germania centrale fino nel Braunschweig e discendendo il Reno sino nel Belgio. Ancor più essa si distende lungo il Danubio verso l'oriente, là trasforma la sua ornamentazione a graffito in pittura e riempie le regioni dei Balcani e dei Carpazi sino nella Russia meridionale di una corrente la quale, al suo sorgere, si vorrebbe pensarla dipendente soltanto dalla minoica. Pur tuttavia essa appartiene ancora completamente all'età neolitica e alla prima età del bronzo (fig. 22).

Questa ceramica dipinta delle regioni balcaniche ha, in forme particolari, raggiunto in luoghi diversi il Mediterraneo vale a dire da una parte la Tessaglia e dall'altra l'Italia meridionale e la Sicilia. Ma qui non predomina in nessun modo come sul basso Danubio la decorazione a fasce con spirali, assai più si fa valere lo stile della cerchia settentrionale con i motivi a treccia e a nodi. Infatti dalla cerchia settentrionale, partendo dal medio Elba attraverso la Boemia, la Moravia e la Slavonia, si è mossa alla sua volta una corrente la quale ha fatto giungere la sua influenza nella parte orientale della regione balcanica. Delle particolari forme di vasi e di ornamenti si possono seguire dalla Marca attraverso la Tessaglia fino nelle tombe a fossa micenee (fig. 23, 24): altre compaiono prima nella palude di Lubiana e poi in Tessaglia. I gradini intermedi mancano ancora perchè la Serbia e l'Albania non sono sufficientemente conosciute. Noi possiamo soltanto provvisoriamente fare la congettura che appunto da queste regioni si sia compiuta la ramificazione, da una parte verso l'Italia meridionale attraverso la stretta dell'Adriatico presso Valona, dall'altra parte verso la Tessaglia.

Questa civiltà danubiana, sotto l'influenza del nord, ha portato con sè come uno dei suoi tratti principali la casa a megaron, la quale, come stanza con focolare, ricoperta al disopra e provveduta per lo più di vestibolo, sta in netto contrasto con la casa della civiltà meridionale, i cui vani si dispongono intorno ad un cortile aperto. Là dove essa appare, presso Belgrado, a Troia, in Tessaglia, a Tirinto, a Micene, si può essere sicuri di trovarsi dinanzi ad una forte influenza dell'Europa centrale e settentrionale. L'antico strato delle capanne circolari e delle tombe a cadavere rannicchiato viene ora coperto da un nuovo strato con case a megaron e inumazione a cadavere disteso. Talvolta si mescola l'antico col nuovo. Il recinto circolare delle tombe reali in Micene è ancora una disposizione simile al cromlech dell'Europa occidentale, ma non contiene più cadaveri rannicchiati. La nuova civiltà spesso si è adattata alla precedente, così ne ha

Fig. 28. Da un vaso della civiltà di Latène, proveniente da Mitzhausen, Baviera.

tratto anche la costruzione delle acropoli con pietre colossali, come a lungo tempo era in uso nel Mediterraneo.

Come è già stato ricordato l'Italia ha ricevuto l'influenza settentrionale nelle Puglie ed in Sicilia, da principio attraverso la penisola balcanica, ma poscia anche giù per le Alpi, ad occidente dalla Svizzera e ad oriente dalla Carniola, la civiltà delle palafitte, si è distesa nella pianura padana dove si è trasformata nella civiltà delle terremare e poscia si deve immaginare che attraversando l'Appennino abbia percorso tutta la penisola se ritroviamo una terramara allo Scoglio del tonno presso Taranto.

Questione spinosa è come si abbiano da interpretare e denominare questi movimenti di civiltà dal punto di vista etnico. Ma è sicuro che tutta la cerchia dell'Europa occidentale e del Mediterraneo è preindo-europea. Tutto ciò che noi conserviamo della sua civiltà in avanzi linguistici più antichi e più recenti sta lì a testimoniarlo: il basco, l'etrusco, il cretese, il lemnio, l'ittito. A questa cerchia appartengono da occidente verso oriente gli Iberi, i Liguri, i Pelasgi, i Carî, i Lelegi. Il carattere indo-europeo della lingua greca e latina, vale a dire il loro rapporto particolarmente col germanico, col celtico, si spiega con l'emigrazione dall'Europa centrale, che è archeologicamente documentata. Ma è ancora troppo arrischiato unire nomi di popoli alle cerchie di civiltà che hanno principalmente contribuito a ciò. Al più può essere concesso di considerare la cerchia settentrionale come originaria germanica; la cerchia della ceramica a fasce ha qualche diritto ad essere considerata come originaria celtica; la meravigliosa fioritura della civiltà neolitica nei paesi dei Carpazi e dei Balcani si può con qualche sicurezza designare come la grande civiltà tracia, alla quale appartiene Orfeo e della quale sono particolarmente apprezzate ancor presso Omero spade e preziose coppe d'oro.

Gli indo-europei, i quali finora si solevano considerare solo come un puro concetto linguistico, acquistano così per opera della ricerca archeologica aspetto, storia e patria. Perfino l'indagine filologica, la quale aveva costruito questa patria, ha a poco a poco generalmente rinunciato a farli provenire dall'Asia centrale, dopo che il sanscrito è risultato non più la madre e neppure la sorella più antica delle lingue affini. Anche dal punto di vista archeologico nessun filo conduce nell'età neolitica da quella regione verso l'Europa. Come già nel territorio del Mediterraneo l'antica corrente si muove da occidente verso oriente, così la trasformazione dalla civiltà e dalla lingua pregreca nella greca si compie senza dubbio per opera di confluenze dall'Europa centrale e settentrionale, e a giudicare dal loro forte influsso debbono essere state non soltanto importazioni di civiltà ma perfino emigrazioni di popoli. La mescolanza nel Mediterraneo si è compiuta solo a poco a poco. La civiltà micenea ha ancora un forte sostrato mediterraneo. Ma vi è qualcuno che considera indo-europeo il suo popolo dominatore. Certo per altro l'elemento indo-europeo vince completamente con la nuova ondata che proviene dal nord-ovest e che si estrinseca nella civiltà del Dipylon.

Età del bronzo. — Ma frattanto proprio la civiltà del settentrione, che già nell'età neolitica si contraddistingueva per la finezza della tecnica, come ad esempio nella preparazione degli strumenti, sviluppa sempre più quale suo stile particolare nel corso dell'età del bronzo « l'ornamentazione tecnica ». Come la fibula settentrionale (fig. 25) rivela ancora chiaramente l'origine della fibula da un ago con

un filo che esce dalla sua testata e avvolge la sua punta, così anche altri oggetti d'ornamento come collane, piastre di cintura (fig. 26-27) sono semplicemente traduzione nel metallo di parti protettive o decorative in materiale deperibile, cioè di fasce di tessuto o di cuoio con sopracucitura di cordelle. Nel mezzogiorno si è molto più rapidamente sviluppato un vero e proprio stile del metallo, in dipendenza dalla tecnica della martellatura. Esso comincia già in Troia e riempie il periodo minoico. La sua fusione con lo stile piatto del settentrione ci si presenta a nord delle Alpi (Germania meridionale e Austria) nella civiltà di Hallstatt, la quale corrisponde per età alla civiltà greca del Dipylon. Le sue forme ed ornamentazioni ceramiche sono sorte sul posto da quelle dell'età del bronzo; le figure animalesche ed umane sono come nello stile del Dipylon uscite dalla rigida intelaiatura dell'arte tessile e dell'intreccio. Ma nella tecnica del metallo si trova qualche eco ornamentale del miceneo, particolarmente nel lavoro a borchie, e l'elemento figurato si riconnette all'arte ionica, susseguente alla micenea, come fanno riconoscere gl'interessanti fregi nelle situle in bronzo di Bologna e d'Austria.

Nella civiltà di Hallstatt si sono sviluppati attivi rapporti col settentrione. Molti vasi ed ornamenti sono stati dapprima importati e poscia imitati. Lo stile di Hallstatt si è diffuso assai largamente verso la Francia e di là è passato in Spagna, e in verità con forme così unitarie e nuove per quelle contrade, che in questa espansione possiamo riconoscere più che una corrente di civiltà l'occupazione celtica di queste terre fino ad allora iberiche. Anche l'indagine filologica ammette ora questa conquista come relativamente tarda, mentre l'antica ipotesi che la Gallia fosse il paese di origine dei Celti non trova in nessun luogo un appoggio, giacchè essa era soltanto una conclusione derivata dal dato di fatto che la Gallia più tardi nell'età della civiltà di Latène è stata il territorio principale dei Celti.

La civiltà di Latène è la figlia della civiltà di Hallstatt, e indica, particolarmente nell'elemento figurato, rapporti di derivazione dalla civiltà del Mediterraneo. Un vaso in argilla di Matzhausen (Alto Palatinato) nel museo di Berlino porta inciso un fregio di animali che ricorda i « vasi rodioti » (fig. 28). Ma tali apparizioni sono sempre soltanto degli innesti, il tronco anche nella civiltà di Latène profonda le sue radici completamente nello trato indigeno e poscia il suo aspetto si modifica nelle varie regioni.

Un simile tronco di civiltà con innesto greco si è sviluppato nella Russia meridionale in territorio scitico. Esso ha come sua caratteristica una particolare decorazione a figure di animali. Con tratti ancora relativamente naturalistici questa si presenta nel grande pesce del tesoro d'oro di Vettersfeld, appartenente circa al 500 a. Cr.; nell'età seguente essa si stilizza sempre più, tanto che appare solo avvivamento di antichi ornamenti lineari come la spirale (fig. 29). Così qualche cosa già nel periodo di Latène ha emigrato dalla Russia meridionale lungo il Danubio. E così i Germani, i quali erano qui giunti dal mar Baltico, hanno appreso a conoscere questa mescolanza scitico-romana, se ne sono impadroniti e poscia nelle loro emigrazioni attraverso tutta l'Europa l'hanno diffusa fino nella Francia e nella Spagna, anzi l'hanno conservata nella Scandinavia fino in età romanica.

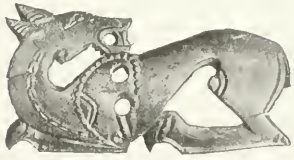


Fig. 29. Intaglio in osso di arte scitica. Berlino.

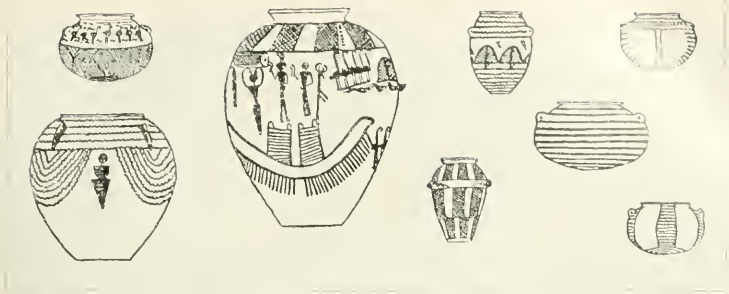


Fig. 30. Vasi in argilla del periodo arcaico della civiltà egiziana.

A. - L'ORIENTE

I. — EGITTO

Periodo arcaico (verso il 4500). — I più antichi prodotti dell'attività umana nella valle del Nilo sono degli strumenti di selce i quali tornano alla luce o sull'orlo delle terrazze del deserto che digradano verso il fiume (ad es. presso Tebe) o negli strati più profondi delle località abitate o nelle tombe del periodo primitivo. Anche nel santuario del Sole in Abusir appartenente alla V dinastia (3200) si sono trovati in abbondanza degli strumenti di selce. Al principio del « periodo tinitico » l'abilità degli Egiziani nella preparazione dei coltelli di selce raggiunge il suo culmine e i prodotti di questa età si pongono accanto ai migliori ritrovati nelle regioni settentrionali di Europa. Delle selci naturali nelle quali la mano dell'uomo ha aggiunto pochissimo lavoro sono stati anche i primi prodotti figurati dell'Egitto: rappresentano degli animali. Ben presto si accompagnano ad essi delle rozze figure d'argilla con gambe unite. Delle tavolette per belletto in pietra verde assumono talvolta completa figura di animale, talvolta sono ornati ad incisione o a piattorilievo con figure animalesche e terminano in alto con teste di animali, più raramente con teste umane (fig. 31). Le migliori di esse, le quali giungono sino al periodo tinitico, offrono su ambedue i lati rappresentazioni ad altorilievo, per lo più di animali. Tra tutte le arti la più rapida a svilupparsi e la più varia è la ceramica. Noi distinguiamo una ceramica rossa, o rosso-nera o nera, che alle volte presenta figure incise o dipinte in bianco, da una ceramica a fondo colore argilla con figure rosse (fig. 30). Tutti i vasi sono lavorati senza la ruota. I metalli in questo tempo vengono usati solo raramente, si sviluppa invece l'arte di lavorare vasi in pietra. Questo periodo di civiltà viene di solito denominato di Negade dalla grandissima necropoli di tale periodo trovata a Negade.

Fig. 31. Paletta per belletto. Coll. Petrie.

Periodo tinitico (I-II dinastia, prima del 4000 a. C.). — In tutto l'alto Egitto da Assuan a Memphis sono state scoperte da circa venticinque anni necropoli e templi che ci hanno fatto conoscere i prece-

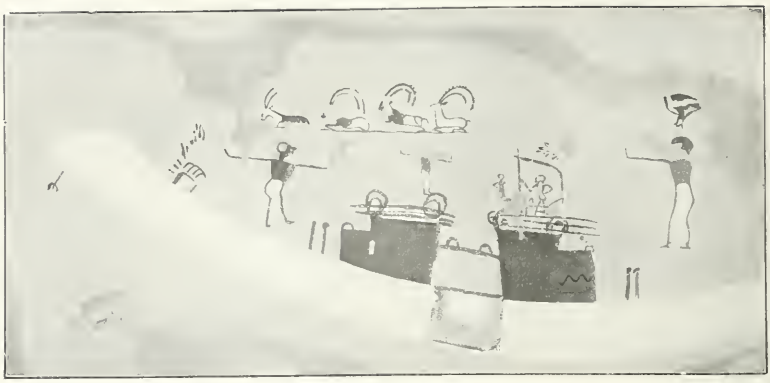


Fig. 32. Barca nilotica. Pittura parietale di una tomba di Hierakonpolis. Londra.

denti dell'arte del periodo delle piramidi. Al volgere della I dinastia appartiene una parte dei ritrovamenti di Kom-el-achmar Hierakonpolis), come anche le pitture parietali di una tomba (fig. 32) eseguite in bianco, nero e rosso: esse rappresentano delle grandi barche nilotiche e all'intorno la vita sulla terra, uomini ed animali, in un linguaggio figurato chiaro per quanto assai primitivo. Vi si trova la medesima concezione artistica che nei vasi del periodo arcaico, ed uno sviluppo ininterrotto porta di qua sino all'età imperiale romana. All'inizio del periodo tinitico si sono fissati i principî fondamentali dell'arte egiziana: allora sorse quella peculiare maniera del disegno egiziano che sembra guardare con gli occhi di un bambino, quell'ingenua esaltazione della figura principale per mezzo delle proporzioni maggiori, allora cominciò il primo, ancora inesperto tentativo di risolvere il problema spaziale. Teste e gambe sono rappresentate di profilo, il torace è anch'esso di profilo ma con l'aggiunta del contorno della mammella, le spalle sono di prospetto, così anche è l'occhio nel volto di profilo fig. 64); la ricerca della maggiore chiarezza possibile nel particolare trionfa sopra la verità dell'immagine generale e conduce a tali compromessi nel disegno. Così quei fini rilievi con i quali i principi di questa epoca facevano ornare i loro doni votivi (palette per belletto, fig. 33-34, clave di parata) sono eseguiti in modo del tutto simile a quelli dei periodi posteriori i quali hanno apportato un progresso solo nei particolari. Questa convenzionalità del disegno e del rilievo egiziano, questo uso esclusivo delle vedute di profilo e di prospetto, con assoluta rinuncia agli scorci, questa distribuzione delle figure scaglionate nel piano, senz'alcuna riduzione di proporzioni per prospettiva, cioè questa obbedienza alla forma reale del piano disegnativo, da cui l'arte egiziana non ha saputo mai liberarsi, mentre l'arte greca se ne affrancò con lo scorcio, col chiaroscuro, con la prospettiva, è quel fenomeno di tutte le arti primitive, come anche delle arti dei popoli incolti e dei bambini, che comprendiamo sotto il nome generico di parallelismo, inquantochè l'arte, non sapendo dare al piano disegnativo il valore illustrativo dell'obliquità, è costretta a limitarsi alle sole vedute parallele di profilo e di prospetto e per ridurre tutte le parti del corpo a questa rappresentazione parallela è

Fig. 33, 34. Palette da belletto. Ardesia. 33 Cairo - 34 Museo Britannico.

tratta a spezzare la coordinazione naturale delle membra nel corpo umano ed animalesco, la distribuzione naturale degli oggetti e degli esseri nello spazio. E come nel periodo tinitico si fissano per le forme i canoni di tutta l'ulteriore arte egiziana, così ora già nelle rappresentazioni ufficiali si stabilisce quel patrimonio di soggetti che rimarrà in uso, anche più tardi, quale ad esempio il tipo del Faraone trionfante che afferra il nemico vinto per i capelli (fig. 33): ma gli artisti di questo periodo disegnano con maggiore libertà e vivezza, sono meno costretti dal vincolo della tradizione, essi cercano ed esperimentano. Ciò è mostrato ad esempio dalla parte inferiore del corpo di un caduto che è eccellentemente eseguita nella rappresentazione di una battaglia nella quale si vuole che un leone, fortemente stilizzato, rappresenti il Faraone (fig. 34). Osservazione naturale e stilizzazione anche altrove appaiono contemporaneamente tanto in rilievi quanto in figure di tutto tondo, così l'arte della medesima età può produrre ad esempio un leone di argilla fortemente stilizzato (fig. 36) e un cane di avorio di viva naturalezza (fig. 35). E in egual modo di fronte a delle teste di una libera concezione leggermente idealizzatrice si ha il meraviglioso realismo col quale una statuetta di avorio riproduce la posizione curva ed i tratti stanchi di un vecchio re (fig. 37). Per lo sviluppo della statuaria di tutto tondo fu di particolare importanza la scultura in avorio della quale noi abbiamo or ora presentato due belle opere in questo materiale che era facile a lavorarsi ma era tuttavia resistente e che era di un colore attraente gli scultori si arrischiarono a separare gli arti dal corpo e poterono riprodurre ogni finezza: si aggiunga una larga applicazione di particolari incisi. La

Fig. 36. Leone in terracotta. Hierakonpolis.

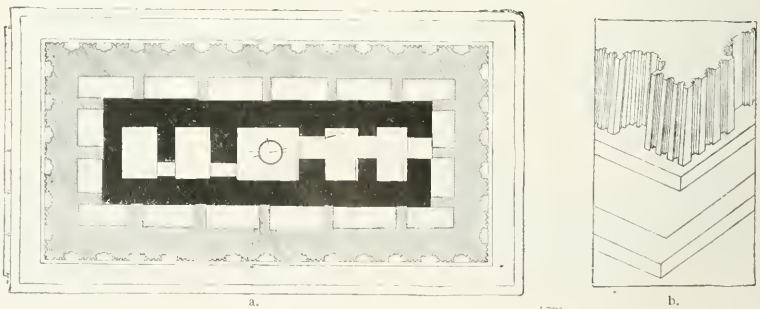
Fig. 35. Cane in avorio. Oxford.

Fig. 37. Re della I dinastia. Avorio. Abydos.

statuaria in metallo che nell'età antichissima appare assai raramente (con maggior frequenza si hanno vasi in rame) è in molti elementi l'ereditiera di quest'arte dell'intaglio in avorio, mentre la coroplastica, fatta astrazione dai primi principî, non ha nessuna parte importante nell'arte egiziana.

Al periodo tinitico appartiene anche la creazione dei tipi delle divinità egiziane: le statue del dio Min provenienti da Koptos mostrano la figura in quell'aspetto colonniforme con gambe serrate, completamente imprigionate nel materiale, che più tardi fu tradotto come mummia. I tipici dèi a testa di animale si trovano già costituiti durante la IV dinastia, ma debbono essersi sviluppati prima di questa età. Per quanto singolari possano apparire queste figure umane con testa di animale, rimane sempre ammirevole con quanta naturalezza ed apparente organicità sia stata compiuta l'unione delle due nature.

Dell'architettura del periodo tinitico sono giunti a noi solo scarsi avanzi: in Abido il tracciato di palazzi reali fortificati e di santuarî completamente distrutti, in molti luoghi delle tombe innalzate con maggiore o minore arte e nelle quali possiamo seguire lo sviluppo sia della costruzione del tetto piatto in legno, sia quello della volta. Il monumento più importante di questo periodo primitivo (fig. 38) è la tomba del re Ehe (Menes?), un principe della I dinastia (verso il 4000) che è stata scoperta in Negade. È un edificio isolato in mattoni, lungo 54 m. e largo 27 m. Alla tomba vera e propria appartiene una salda costruzione a cinque camere le quali erano destinate al cadavere del re e alla suppellettile che fu deposta con lui. Manca ancora qui una stanza per il culto; il vano centrale per il cadavere è alquanto più profondo. Dopo che la tomba fu riempita furono murate tutte le porte; l'intera costruzione fu circondata da un saldo rivestimento architettonico la cui parete esterna sporgente e rientrante (fig. 38-b),



a. b.

Fig. 38. Tomba reale di Negade (Borchardt). a. Pianta - b. Profilo.

variamente scompartita, si rastremava leggermente verso l'alto. Ne risulta così una serie ininterrotta di « porte finte cerimoniali », presso le quali ad est e a sud furono erette delle stele coi nomi dei morti (le tombe più grandi ne avevano in generale due), in modo che la nicchia corrispondente ne veniva designata come luogo di culto. Da questa nicchia aperta per preghiera si sviluppa a poco a poco, come lo fanno riconoscere chiaramente le tombe conservate, il tempio dei morti nella costruzione superiore della mastaba, mentre lo spazio nel quale era deposto il cadavere viene profondato sotterra e dalla metà della I dinastia viene unito con la costruzione superiore per mezzo di una scala, più tardi per mezzo di uno o più pozzi.

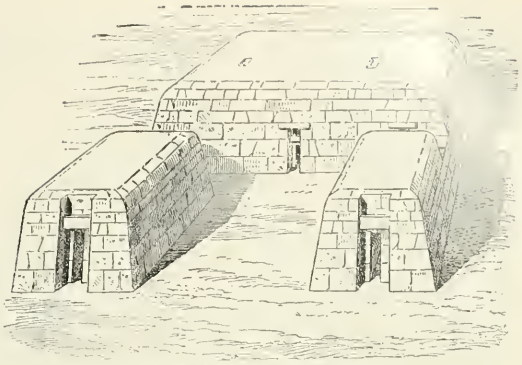


Fig. 39. Mastabe in Gise. (Perrot-Chipiez).

Antico Impero (III-V dinastia, verso il 3500). — Le necropoli di Gise, Memphis Abusir, Sakkara), Medum, Dasciur sono i centri principali dell'attività artistica. Le costruzioni funerarie si dividono in tombe dei re o piramidi e in tombe di nobili privati, le quali con un nome arabo vengono chiamate « mastaba » (banco).

Le tombe dei nobili privati, le mastabe (fig. 39), si sono sviluppate da quella costruzione a magazzino che ci è stata indicata dalla tomba di Ehe. Esse formano una costruzione rettangolare, bassa, in mattoni o in pietra, con muri esterni obliqui e tetto piatto. Sotto la mastaba il cadavere veniva calato in un pozzo profondo dai 3 ai 30 metri, il quale per lo più si elevava fino all'altezza del tetto della mastaba. Sul lato orientale una finta porta disposta in una nicchia indicava l'ingresso alla tomba e contemporaneamente all'oltretomba che s'immaginava collocato nell'occi-

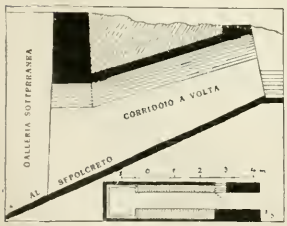


Fig. 40. Tomba della VI din. Dendera. (Petrie). Spaccato e pianta.

Fig. 41. Passaggio a volta in una tomba a mattoni. Rekakna. III din. (Garstang).

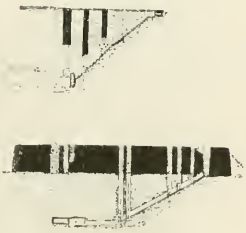


Fig. 42. Tombe con scale oblique e pozzi verticali presso Abydos (Garstang).

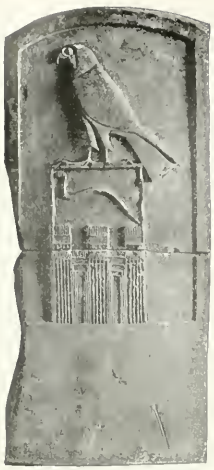


Fig. 43. Stele funeraria del re serpente . Abydos.

dente. Essa rappresentava la porta che divideva il morto dai vivi e attraverso la quale egli o per meglio dire il suo Ka poteva liberamente entrare o uscire nel caso che fossero state adempiute le prescrizioni religiose per il mantenimento di questo suo « doppio » o secondo altri « principio della vita ». Qui venivano deposte le offerte che erano necessarie in modo assoluto al mantenimento del Ka, qui la famiglia, rivolta ad occidente, pronunciava le pre-

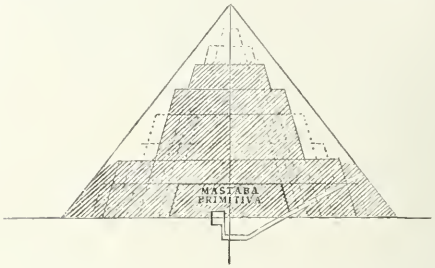


Fig. 44. Derivazione teoretica della piramide dalla mastaba. (Petrie).

ghiere per la sopravvivenza del morto. A poco a poco questa nicchia, la quale sempre fino ad allora era stata separata dal mondo esteriore per mezzo di un muro, si ampliò in una particolare stanza di culto, da principio aperta, poscia del tutto o in parte coperta, alla cui parete di fondo fu quindi applicata la finta porta. Qui stava talvolta la statua del morto, apparentemente nel concetto che essa discendesse i gradini per allietarsi delle offerte e di tutte « le cose belle e pure », che

Fig. 45. Piramide a gradini del re Tosorthros presso Sakkara.

Fig. 46. Piramide di Soris. Medum.

le pie persone della famiglia avevano a lui dedicato o realmente o figuratamente. A questa stanza del culto era annessa una camera appartata (con nome arabico « serdab »), nella quale erano raccolte le statue del morto, e a seconda dell' estensione della tomba, erano annesse anche altre stanze per il culto funerario, le quali in parte erano accessibili soltanto in ricorrenze particolari ed ai sacerdoti del culto sepolcrale.

Il tetto delle tombe della I dinastia è spesso già provveduto di una volta pianeggiante con sporgenza dei blocchi. Noi possiamo seguire il perfezionamento di tale tecnica che fu da principio assai primitiva; nelle tombe della III dinastia dei brevi corridoi a volta o delle scale conducono giù nella camera funeraria (fig. 40-42), nella VI dinastia queste volte fanno quasi un effetto monumentale e si imitano ben tosto anche in pietra, particolarmente nel tipo della tomba rupestre del Medio Impero, dove l'arco in ogni caso è scavato assai piatto dalla roccia na-

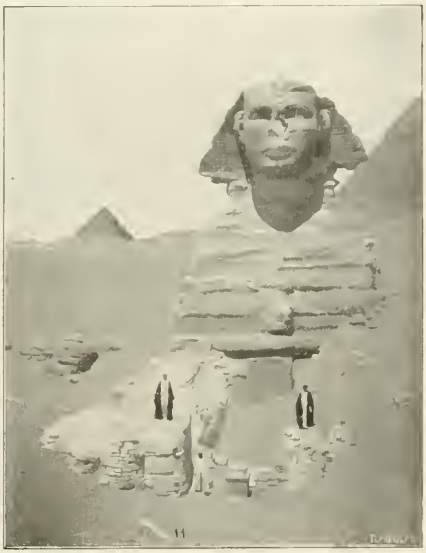


Fig. 47. Sfinge e piramidi di Chephren (destra) e di Mykerinos (sinistra); a sinistra sul davanti il tempio a valle. (Mariette).

turale. Recentemente sono state riconosciute, per quanto in casi del tutto isolati, anche delle vere e proprie volte dell'Antico Impero.

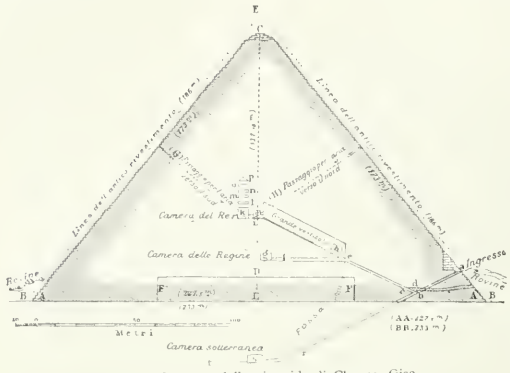


Fig. 48. Spaccato della piramide di Cheops. Gise.

Già intorno alle mastabe reali di Negade e di Abydos sono disposte in un ordine regolare, ciascuna colla sua semplice stele, le fosse più modeste delle donne, dei cortigiani, perfino dei cani, mentre il principe ha una sontuosa pietra funeraria col suo nome sotto la protezione del falco di Horus (fig. 43). Così si aggruppano nell'Antico Impero le mastabe dei nobili e le piramidi dei Faraoni.

Le più antiche, le piramidi a gradini di Sakkara e di Medum, non lasciano alcun dubbio sopra il sorgere della forma delle piramidi: « la fase dello sviluppo seguente a quella della mastaba è la piramide a gradini. Per il sorgere di essa si deve immaginare che il nocciolo struttivo della mastaba sia stato straordinariamente innalzato, mentre la costruzione protettiva manteneva dimensioni basse. Questo darebbe una tomba a due gradini. Gettando all'intorno altri ripari costruttivi di proporzioni sempre minori (fig. 44 ne scaturisce la vera e propria piramide a gradini quale abbiamo nella tomba del re Tosorthros (Zoser; III dinastia) presso Sakkara (fig. 45): questa ha persino conservato il piano oblungo della mastaba che per la prima volta passa alla forma quadrata nella piramide a gradini di Snofru (Soris) presso Medum (fig. 46), la quale è così straordinariamente istruttiva per la costruzione dei ripari periferici » (*Borchardt*). Oltre a questa piramide a gradini, la quale è rimasta incompleta, Soris (il primo principe della IV dinastia verso il 3500) si è costruito presso Dasciur una seconda piramide, la cosiddetta piramide rossa, per opera della quale egli è divenuto il vero e proprio

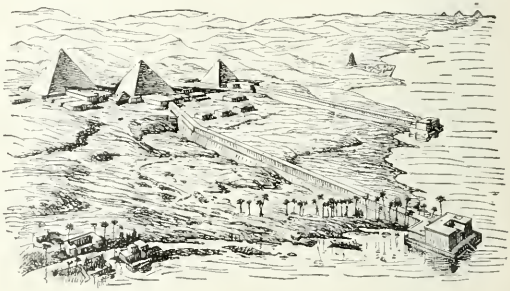


Fig. 49. Piramidi di Abusir con tempio a valle. (Borchardt).

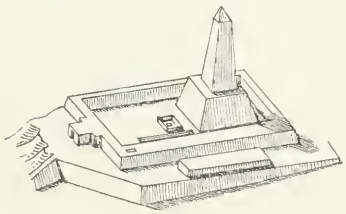


Fig. 50. Santuario solare di Lathures in Abu Gorab. (Borchardt).

creatore del tipo della piramide regolare. La piramide ottusa, post[illegible]ld di questa, con un angolo d'inclinazione più piatto nella sua parte superiore, è [illegible] collocarsi alquanto prima, ma non è ancora sicuramente databile. Dalla IV dina[illegible]n poi le piramidi divengono più frequenti, e come tombe regali si trovano sempre presso la residenza della dinastia. Sopra le piramidi del Medio Impero vedi sotto [illegible]g. 34.

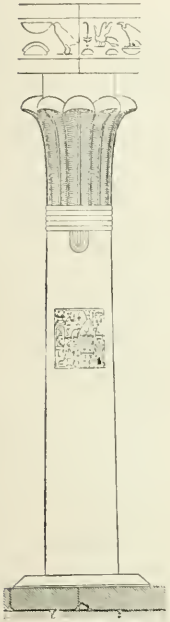


Fig. 53. Colonna a palma. Abusir.

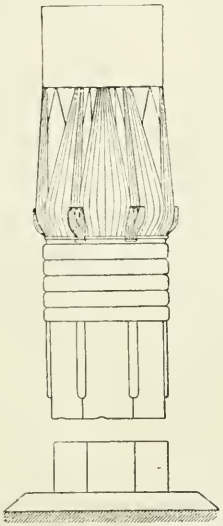


Fig. 51. Colonna a ninfea e loto con capitello a bocciolo. Abusir.

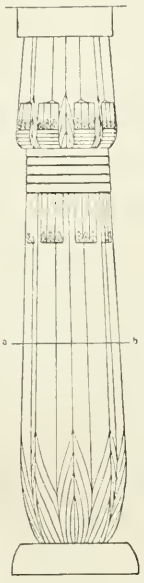


Fig. 52. Colonna a papiro con capitello a bocciolo. Medio Imp.

Secondo le nuove ricerche, le quali confermano in molte cose la relazione di Erodoto, la costruzione veniva condotta nel modo seguente. Sopra la camera funeraria ordinata secondo il tipo di una mastaba con ingresso al nord, si innalzava la costruzione a gradini con i lati orientati ai punti cardinali. Da principio essa veniva cominciata in proporzioni modeste, ma poscia raggiungeva per tutto il tempo in cui viveva il re, come con l'aggiunta di anelli, un'altezza sempre maggiore. Tuttavia non raramente veniva anche cambiato il primo progetto: ne risultavano nell'interno delle restaurazioni e delle aggiunte ed il mantello esterno doveva essere ampliato (piramidi di Sakkara e di Mencheres). Quando il re moriva la costruzione a gradini veniva allora dall'alto verso il basso rivestita di blocchi quadrangolari di calcare (nella piramide di Mencheres nelle parti inferiori di granito rosso) e veniva data all'opera la forma della piramide aguzza. Le tre piramidi più famose, di Cheops, Chephren e Mencheres (Mykerinos) (fig. 47), tutte presso Gise, costituiscono l'orgoglio della IV dinastia (dal 3500). Di esse la più conosciuta è quella di Cheops, il cui interno è facilmente accessibile (fig. 48). La distribuzione di spazî vuoti sopra la camera del re doveva servire allo scarico della pressione, per quanto le particolarità della disposizione non corrispondano interamente a tale scopo. La perfetta connessione e levigazione dei blocchi di pietra all'interno mostra a quale altezza già fosse giunta la capacità tecnica degli Egiziani al principio del III millennio a. C. La forma delle piramidi, il cui effetto riposa sulla sua semplice grandiosità, si ripete in tutte le misure dalla gigantesca piramide

di Cheops che raggiunge quasi l'altezza di 140 metri fino alle piramidi nane trasportabili che così frequentemente si ritrovano nelle tombe egiziane del Nuovo Impero.

Per la prima volta ai nostri tempi l'indagine sulle piramidi è stata estesa da queste alle loro più dirette vicinanze. Così in Abusir al sud di Gise è stato scoperto il tempio funerario con gli edifici annessi appartenente alla piramide di Neuserre (V dinastia, verso il 3300). Simili impianti appartenevano ad ogni piramide. Dal cortile del tempio una costruzione a porta, detta dai Greci « pylon », conduceva ad un lungo passaggio coperto che stabiliva l'unione della piramide e del suo tempio col « tempio a valle ». Era questa una edicola collocata su uno zoccolo e era posta sul confine del terreno invaso dalle alluvioni del Nilo: essa stabiliva così l'accesso al santuario dalla grande via fluviale (fig. 49). Egualmente il così detto tempio dello Sfinge in Gise (fig. 47) si presenta come il tempio a valle della piramide di Chephren. Esso è una pesante costruzione in pietra: oltre ad alcune camere annesse e corridoi di collegamento ne costituiscono la parte essenziale due stanze sostenute da semplici pilastri in granito. l'anteriore disposta trasversalmente rispetto all'altra.

Fig. 54. Statua di Chephren da Gise. Diorite. Cairo.

Del tutto particolari sono i templi del dio solare Re che sono stati innalzati dai Faraoni della V dinastia, verosimilmente secondo il modello del grande tempio del sole in Eliopoli. Il punto centrale di un tale santuario di Re era costituito da un obelisco che come feticcio del dio si innalzava sotto il cielo aperto sopra una sostruzione a forma di mastaba (fig. 50). Tutt'intorno si svolgeva un passaggio aperto con stanze di culto, che recingeva un vestibolo nel quale avevano luogo le cerimonie. Le sue pareti e quelle delle stanze di culto erano riccamente ornate di rilievi i quali rappresentavano le cerimonie in onore del dio del sole e tutto ciò che egli aveva creato in Egitto. Nel vestibolo si trovavano ad oriente e a settentrione delle file di grandi bacini sacrificali di alabastro nei quali veniva condotto il sangue delle vittime per mezzo di canaletti nel pavimento. L'obelisco, il quale appare qui isolato come grandiosa immagine del dio del sole, si ritrova già dalla VI dinastia (dopo il 3000) appaiato al-

l'ingresso delle tombe e poscia, dal Medio Impero, dinanzi alle [illegible] tempio del Sole. Lo si innalza solo come monolite, usualmente in granito [illegible] con cuspide dorata.

Il sostegno usuale del tetto dei templi di questo periodo, dei quali [illegible] no innalzati ancora con mattoni di argilla cotti al sole, è il pilastro quadrangolare, il quale può essere anche smussato agli angoli per fare entrare maggior luce nel vano: di qui si sono poscia sviluppati i pilastri poligonali del Medio Impero. Re-

Fig. 55. Il principe Rahotep e la principessa Nofret, da Medum. Calcare. Cairo.

centemente abbiamo appreso a conoscere anche in edifici della V dinastia (verso il 3300) un pilastro liscio cilindrico, simile ad una pertica piantata nel suolo. Ad esso risalgono le tre forme di colonne, già conosciute nell'Antico Impero, la colonna a loto (fig. 51), la colonna a papiro (fig. 52) e la colonna a palma (fig. 53). In tutte queste su una base bassa e circolare si eleva il tronco, coronato dal capitello vegetale; al disopra di questo una lastra (abaco) forma il passaggio all'architrave. I capitelli a loto ed a papiro sono costituiti di regola appunto nel periodo più antico da un fascio di boccioli e di fiori; il tronco della colonna consta di un fascio di steli tenuti insieme per mezzo di legami, cioè a seconda del tipo del capitello o steli

Fig. 56. Menthesuphis, figlio del re Phiops. Bronzo. Da Hierakonpolis. Cairo.

rotondi di loto o steli triangolari di papiro. Nella colonna a papiro il piede rientrante del fusto appare inoltre avvolto al disopra della base dalle foglie radicali della pianta (cfr. fig. 80). Particolarmente snelle appaiono le colonne a fasci nelle frequenti rappresentazioni di pergolati e di baldacchini; si vede qui chiaramente come le colonne in pietra siano nate da tali steli di piante, legati insieme intorno ad una pertica centrale in legno.

Nell'arte figurata si distinguono chiaramente i due indirizzi già sopra ricordati, lo stilizzato e il naturalistico. Noi li ritroviamo ambedue fino nella più tarda età l'uno accanto all'altro nella medesima tomba, sulle pareti del medesimo tempio. Quello ha aspetto solenne e sublime, questo appare pieno di vita e di naturalezza. Non si può parlare di un'arte aulica e di un'arte popolare ma è il contenuto che determina il diverso aspetto della rappresentazione. Alle volte certamente lo stile naturalistico s'insinua nel terreno proprio delle rappresentazioni classiche e lo stile classicistico appare nella riproduzione di scene della vita giornaliera, di figure di animali e simili. Lo stile accademico idealizzante appare in maniera insuperabile nella celebre statua di Chephren, alta m. 2,30 (fig. 54), che rivela, come di rado un'altra figura di re, il senso degli Egiziani per l'effetto monumentale. I gruppi di Mykerinos e le statuette in avorio di Cheops che sono alte solo pochi centimetri fanno riconoscere le medesime qualità, la stessa piena padronanza sul materiale. Esse mostrano fino a quale altezza si sia elevata l'arte dalle figure in argilla del periodo arcaico attraverso la figura di re in avorio di Abydos (fig. 37) e le statuette di Chesechem (II dinastia, prima del 3800). Le migliori delle statue di privati, come la coppia di Medum (fig. 55), fanno il pari con le statue dei principi. La policromia rialza il fascino e la vita delle figure: gli uomini sono per lo più rosso-bruni, le donne chiare in conseguenza della loro attività che si svolgeva nella casa al riparo dei raggi del sole. Noi dobbiamo immaginarci tutte le statue egiziane, fatta astrazione da quelle di età tarda, perfino quelle lavorate in preziosi materiali, interamente o in parte dipinte. Le statue di legno si rivestivano con una fine stoffa di lino che alla sua volta era spalmata di un sottile

Fig. 57. Scimmia col suo piccino. Porcellana. Da Hierakonpolis.

strato di gesso in modo che venivano pareggiate tutte le ineguaglianze della superficie del materiale e i piani acquistavano una maggiore rotondità. L' Egiziano pone soprattutto gran valore nella vivace espressione degli occhi, di cui egli intarsia bulbo ed iride in materiale diverso ed aggiunge non di rado le ciglia in bronzo. Dei ritrovamenti in Kom-el-achmar (Hierakonpolis) hanno rivelato un'alta perfezione tecnica degli Egiziani anche nel lavoro in bronzo già per la VI dinastia (verso il 3000). Una statua più grande ed una più piccola rappresentanti con grande vivezza il re Phiops I (Pepi) e suo figlio Menthesuphis sono costituite da placche in bronzo martellate dello spessore di circa 1-5 mm., inchiodate intorno ad un nucleo di legno (fig. 56). La testa e forse anche i piedi sono fusi. Il Mosso per mezzo di analisi ha stabilito che il materiale è bronzo, cosa che non meraviglia in nessun modo data la

Fig. 58. Scriba. Calcare. Da Sakkara. Louvre.

Fig. 59. Sacerdote orante. Calcare. Cairo.

Fig. 60. Servo con cassette. Calcare. Cairo.

Fig. 61. Fabbricante di birra. Calcare. Sakkara. Cairo.

Fig. 62. Il Sindaco del villaggio. Legno. Sakkara. Cairo.

probabile esistenza dello stagno nei monti della costa del mar Rosso. La sicurezza della tecnica fa indurne una lunga esperienza anteriore.

Secondo le leggi del parallelismo sono composte ed aggruppate anche figure che appaiono libere e naturali, come la madre ed il bambino, la scimmia ed il suo piccolo (fig. 57 di periodo tinitico (prima del 3500), giacchè le vedute con le quali le figure sono costruite sono sempre quelle parallele di profilo e di prospetto, senza alcuna sfuggenza di piani ma con incontro netto delle vedute ad angolo retto, ciò che prova che l'artista nell'esame della natura e nella creazione della sua opera d'arte ha evitato le vedute oblique cioè gli scorci. E la medesima coordinazione di vedute parallele, con violenza al reale aspetto degli esseri e delle cose, che abbiamo riscontrato nel disegno, si ha nella statuaria. Ma mentre nel disegno la difficoltà di delineare il volto di prospetto e il bisogno di rappresentare le figure in azione hanno fatto sì che esse passino dinanzi allo spettatore senza volgersi ad esso, salvo il caso che di questo rapporto voglia

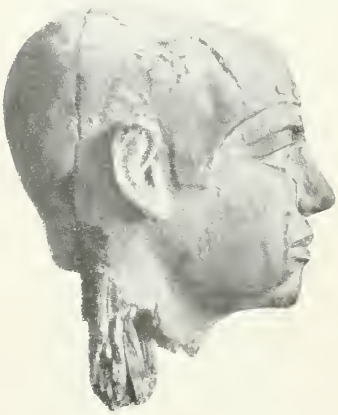


Fig. 63. Testa di una statua in legno. Da Sakkara.

vedersi un segno nella persistente rappresentazione dell'occhio di prospetto nel volto di profilo, nella statuaria invece è stato conservato, sia nella figura isolata sia nel gruppo, questo rapporto tra l'opera e lo spettatore facendo della veduta di prospetto la veduta principale. E così nel gruppo della scimmietta col suo piccolo, anche quest'ultimo torce la testa di prospetto verso lo spettatore nonostante che tale movimento sia male coordinato alla posizione del corpo. Del resto in generale la natura della rappresentazione ed il suo scopo richiedevano una tale posizione frontale delle figure: le statue dovevano presentare il morto, non importa se re o privato, nel momento in cui egli lietamente si fa incontro ai sacrifici e alle preghiere che gli vengono offerte dai superstiti. Questa frontalità è evidente anche in posizioni caratteristiche come quella dello Scriba (fig. 58), che siede a terra con gambe incrociate e tiene sulle ginocchia il rotolo di papiro di cui regge un'estremità con la sinistra mentre con la destra muove lo stilo. In esso, come in una serie di altre statue e statuette, il sacerdote inginocchiato (fig. 59), il nano Chnumhotep, il ragazzo col sacco sulle spalle, quello con la borsa e cassetta (fig. 60), il fabbricante di birra (fig. 61) ed una quantità di figure simili colte nella vita, si sono riconosciuti a ragione dei « servi » del morto, vale a dire queste figure, che dalla VI dinastia (verso il 3000) sono unite anche in gruppi, dovevano esercitare le loro funzioni nell'oltretomba a favore del morto per mezzo di una forza magica. Molte di esse sono mediocri prodotti industriali, ma alcune, come quelle sopra nominate, appartengono alle migliori creazioni degli artisti dell'Antico Impero e mo-

Fig. 64. Servo con gazzella. Tomba in Sakkara.

Fig. 65. Contadini che conducono un toro. Sakkara.

Fig. 56. Oche. Pittura di una tomba. Medum.

Fig. 67. Lo scultore capo, dalla tomba di Ptahhotep. Sakkara. Cairo.

strano la medesima forza di caratteristica che ammiriamo nel « Sindaco del villaggio » (fig. 62) e in sua moglie, nel sacerdote nudo, in una testa di Sakkara (fig. 63), che si debbono attribuire alla V dinastia (prima del 3000), cioè al maggior fiore dell'arte dell'Antico Impero. Questi lavori, che sono tipici nel miglior senso della parola, certamente non costituiscono dei ritratti secondo il nostro intendimento vale a dire la rappresentazione di tutte le particolarità dell'aspetto nella testa e nel corpo, ancor meno essi cercano di fissare la vita intima spirituale della persona rappresentata. Tuttavia risale fino all'Antico Impero il tentativo di rendere espressivamente l'età della figura rappresentata non solo nelle forme generali del corpo, grasse e flaccide, ma anche nel viso per mezzo delle rughe e con la sporgenza delle ossa. Tuttavia con l'eccezione del re della I dinastia (fig. 37) questo tentativo rimane del tutto convenzionale e si limita ad accenni; inoltre sembra che non appaia mai nelle figure femminili. Ad ogni modo rimane meravigliosa la vivezza e la chiara individualità nelle teste dell'Antico Impero e alle volte anche nel loro corpo. Le figure coperte solo con una vesticciola superano assai quelle completamente vestite; le poche rappresentate interamente nude mostrano una lavorazione artistica particolarmente accurata. La trattazione del vestito è puramente schematica.

Il materiale delle opere figurate dell'Antico Impero, sebbene anche non manchino già nel tempo più antico le pietre dure, era tuttavia per lo più legno o calcare tenero. Come opera grandiosa, scalpellata completamente dalla viva roccia domina il grande Sfinge presso la piramide di Chephren (fig. 47). Esso rappresenta il re, forse appunto Chephren sotto immagine di un leone a testa umana, e simboleggia così la potenza del Faraone. Solo le età più recenti hanno veduto in questa figura leonina l'immagine del dio del Sole, Harmachis. Il legno ed il calcare non opponevano alcuno impedimento alla lavorazione ed erano perciò adatti a rendere la maggior naturalezza possibile. Le statue in legno sono ancor più libere di quelle in calcare nella trattazione; in esse più facilmente gli arti possono sciogliersi dal

Fig. 68. - Sfinge degli Hyksos (?). XII dinastia. Da Tanis. Granito. Cairo.

corpo. Nei bassorilievi dipinti, i quali ornano l'interno delle tombe a camera — rilievi affondati non sono sconosciuti ma sono più rari — tutta la vita dell'antico Egitto passa dinanzi ai nostri occhi. Noi vediamo il defunto colto nelle sue occupazioni, noi osserviamo i suoi famigliari nel lavoro dei campi ed apprendiamo a conoscere le sue possessioni: le greggi nei prati, la selvaggina nel deserto, i pesci negli stagni. Così il defunto non soltanto si allieta ancora dell'apparenza della vita ma si assicura il suo sostentamento nell'oltretomba. Questi quadri sorprendono per la perfetta verità della rappresentazione. Ciò vale soprattutto per le figure degli animali (fig. 64, 65) che anche nelle pitture di questa età sono resi con mirabile vivezza (fig. 66). Ma pure le teste degli uomini sono talvolta riprodotte con tratti individuali ed offrono una grande varietà. Inoltre si manifesta una coscienziosa differenza nella rappresentazione dei diversi strati sociali. I re e i nobili conservano l'atteggiamento dignitoso e compassato che dovevano presentare anche nella vita, mentre il popolo minuto è completamente libero nelle posizioni e nei movimenti. La capacità di un'acuta osservazione della natura, che si rivela anche in particolari immagini di persone invecchiate, è adunque solo limitata dal rispetto per i potenti. Una grande abilità tecnica è comune a tutte le rappresentazioni, che l'artista in qualche caso firma aggiungendo la sua propria figura in una delle scene. Così l'autore dei celebri rilievi della tomba di Ptahhotep in Sakkara, « lo scultore Onch-en-Ptah » siede in una barca in atto di banchettare e di trincare (fig. 67). Del resto la scarsezza delle firme di artisti nell'arte egiziana si spiega pensando che, dovendo essa nel suo complesso servire ad uno scopo religioso cioè esercitare una funzione magica dell'oltretomba a favore del defunto, divenendo quindi sua esclusiva proprietà, escludeva come un intruso l'artista: il legame di questi con l'opera cessava al compimento del lavoro. La sua firma come vanto della sua creazione avrebbe presupposto un rapporto non

Fig. 69. Amenemes III. Calcare. Fajum.

Fig. 70. Sesostris III. Granito. Da Karnak. Cairo.

Fig. 71. Sesostris I. Calcare. Da Lischt. Cairo.

più solo col defunto ma con degli spettatori. Solo un popolo libero come il greco, che dell'arte fece non una proprietà individuale ma un bene comune di tutti, poteva dare tanta importanza al creatore dell'opera, si da richiederne la firma anche sui modesti prodotti della ceramica.

Fig. 72. Statuetta femminile. Medio Impero. Coll. v. Bissing.

Medio Impero. (VI-XVI dinastia, verso il 2600). — L'arte del Medio Impero che ha il suo centro nel Fajum, continua nel suo complesso quella dell'Antico Impero.

Le teste dei re di questo periodo presentano spesso di fronte a quelle più antiche un'accentuazione più individuale. La loro espressione talvolta è severa, anzi all'occasione oscura (fig. 68, 70), talvolta mostra un leggiero tentativo di sorriso. Al tipo severo appartengono la maggior parte delle immagini di Sesostri III e del costruttore del labirinto Amenemes III, come anche gli Sfingi detti degli Hyksos che rappresentano uno di questi re (fig. 68). L'espressione più aperta è data ad esempio da una statua seduta di Senwosret I (Sesostris) (fig. 71). Un'opera magistrale dell'arte di questo periodo è una statua in calcare di Amenemes III proveniente dal Fajum (fig. 69). Si osservi la buona rappresentazione del petto, delle ginocchia e in generale la maggiore precisione per l'anatomia in tutte queste opere. Inoltre viene accresciuta la già menzionata differenza nella rappresentazione di uomini giovani e vecchi; accanto alla concezione ideale (fig. 71) ne appare una realistica la quale all'occasione è accentuata sino a raggiungere un effetto patetico ed essa si ha anche nelle figure femminili (fig. 72). Anche tra le statue di privati vi sono delle creazioni sorprendenti: vecchi avvolti in ampî mantelli, seduti o accovacciati al suolo, donne colla pesante parrucca del tempo (fig. 72) in vestito strettamente a-

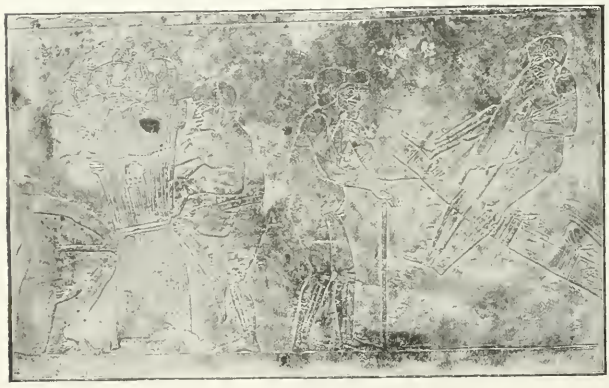


Fig. 73. Rilievo da Meïr. Costruzione di battelli di papiro. (Fot. dott. H. Kees).

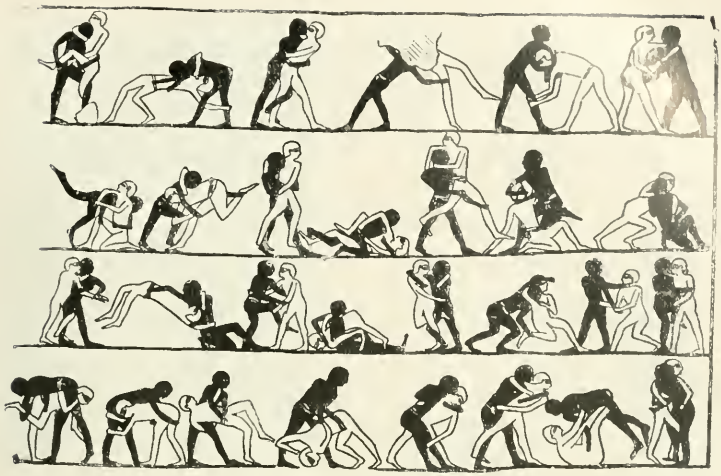


Fig. 74. Scene di lotta. Pittura parietale di Benihasan.

derente. Tra le figure di « serventi » prevalgono le ciurme dei battelli che debbono condurre il morto ai luoghi sacri di Abydos e Busiris. Ma non mancano neanche ora operaî, soldati, compagni di ogni genere che si dànno al morto. In alcuni gruppi di lottatori l'artista, pur non liberandosi dallo schematismo delle vedute parallele di profilo e di prospetto, rappresenta la lotta con straordinaria vivezza. Noi sentiamo dove avrebbero potuto condurre le vie dell'arte egiziana se con il mutamento della concezione religiosa le figure dei serventi non fossero state cacciate via dalle figure mummiformi dei « sostituti » del morto (uscebti), cioè dalle figure che dovevano prendere il suo posto nei lavori dell'oltretomba, e non fossero stati così tolti agli artisti quei compiti che loro poneva la rappresentazione dei liberi movimenti delle figure dei serventi. Che l'arte non arretrasse anche dinanzi ad opere di grande mole lo indicano le colossali statue sedute di Amenemes III verso il 2400) in Biahmu, le quali a giudicare dagli avanzi conservati erano alte circa 12 metri, e quell'immagine seduta, alta 6 metri, il cui trasporto dalla casa al luogo di culto è figurato nella tomba di Thothothes in Bersce.

Fig. 75. Corone d'oro con pietre incastonate di vario colore. Dasciur.

Accanto ai rilievi, che nell'interno degli edifici, a seconda delle condizioni di

luce, sono piatti oppure, per ottenere un più chiaro effetto, sono incavati (*reliefs en creux*, vale a dire rilievi sprofondati nel piano con contorni netti, cfr. fig. 106), si trovano anche delle pitture parietali su superficie intonacata. Con quale sicurezza le scene della vita fossero osservate in tutte le loro varietà rapidamente mutevoli, per essere riprodotte in schizzi liberi, quasi cinematografici è mostrato ad esempio dalle scene di lotta di una parete dipinta in Benihasan (fig. 74). Più raramente appaiono in questo periodo quadri di guerra, ed in tal caso con una chiara divisione delle singole scene: i popoli stranieri sono colti nelle loro particolarità caratteristiche, il tipo negro sorge per altro solo alla fine del Medio Impero. Recentemente sono stati ritrovati come documento dell'attività di un'officina provinciale, quali sono quelle che sempre sorgono nei periodi di decadenza e spezzano l'influenza prima onnipotente della capitale, dei rilievi assai realistici nelle tombe di Meïr nel medio Egitto (fig. 73). Sono scene di danza, di lotta, di pastorizia come anche una grande rappresentazione di caccia e realmente non smentiscono la dipendenza da una più antica tradizione (tomba di Ptahhotep) per quanto in molti elementi si siano liberate dai suoi convenzionalismi.

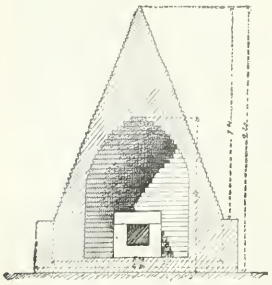


Fig. 76. Tomba privata del Medio Imp. a forma di piramide. Abydos. (Maspero).

Fig. 77. Pilastro scanalato. Benihasan.

Anche le arti minori, che costituiscono in genere un vanto dell'Egitto, già nel Medio Impero sono rappresentate da prodotti eccellenti, ad esempio dai gioielli di Dasciur del tempo di Amenemes III e da quelli più antichi trovati presso Medum e Illahun. Nel tesoro di Dasciur si trovano, tra l'altro, pettiere in oro lavorate a giorno, in modo da offrire un mosaico di pietre multicolori (lapislazuli, corniole e smeraldi) circondate da fregi d'oro, e corone ornamentali d'oro e pietre preziose, lavorate con straordinaria finezza e buon

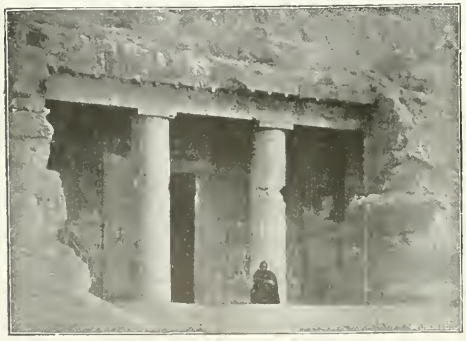


Fig. 78. Pilastri poligonali nel vestibolo di una tomba di Benihasan.

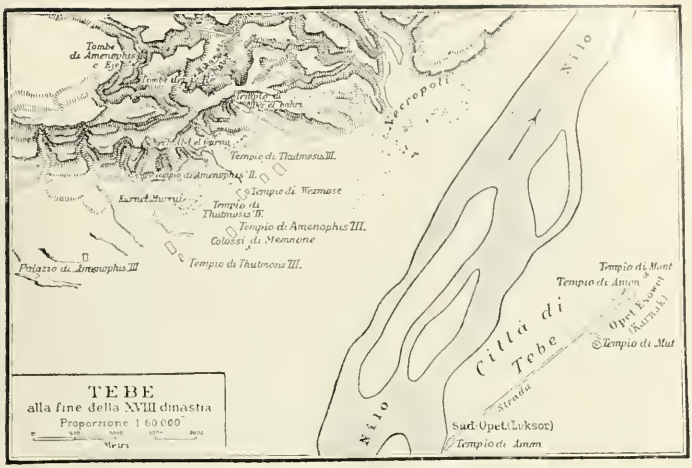


Fig. 79. Carta della pianura tebana. (Steindorff).

gusto (fig. 75). Collane ed anelli, pendagli e corone frontali a forma di serpente completano il corredo delle persone di famiglia principesca ivi sepolte. Allora divennero più frequenti anche gli specchi di metallo di forma quasi circolare che si possono additare dalla fine del periodo tinitico. Il loro manico ha forma o di una specie di clava o di pilastrino o di papiro e talvolta il papiro è ornato con una doppia faccia di Hathor. Di questo periodo, al quale appartengono anche i più antichi scarabei, è conservato un grande numero di vasi in porcellana azzurra, talvolta con pittura nera, di vasi in pietra (tra essi alcuni di ossidiana), di vasi in bronzo e di statuette in bronzo e talvolta in rame. Più rari sono degli intagli in avorio. È ancor sempre incerto se al Medio Impero possano a ragione essere assegnati alcuni mosaici policromi in vetro.

Al Medio Impero appartengono i più antichi impianti di città finora conosciuti. Vi si distinguono le mura di difesa, le scale che conducono ad una specie di acropoli, le strade che spesso non hanno sbocco e sulle quali si trovano delle case, costruite in mattoni crudi come tutto il resto, piccole per lo più ma unite in gruppi. Le vie corrono parallele e sboccano su una strada principale disposta ad angolo retto rispetto ad esse (Kahun in Fajum). Qualche casa (fig. 83) è più spaziosa e vi si possono riconoscere camere da abitazione, da letto e per ospiti. Le pareti erano ornate con decorazioni colorate e alle volte anche già con pitture parietali. Dei templi di questo periodo solo poco è giunto sino a noi. Ancor sempre pare che sia in uso per essi accanto alla costruzione in pietra quella in mattoni crudi. Fra i meglio con-

Fig. 80. Boccale a falso collo in smalto egiziano. Strasburgo.

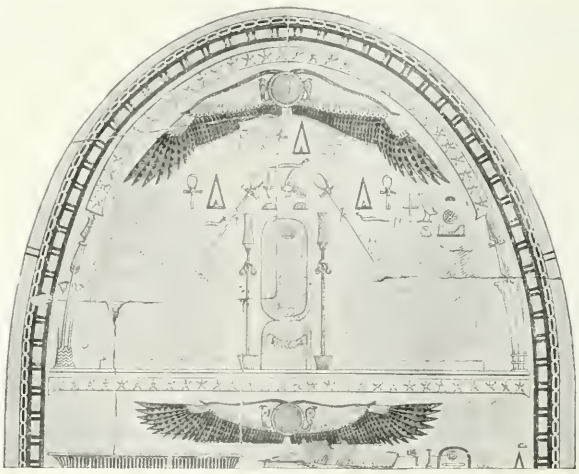


Fig. 81. Due forme del disco solare alato. Der-el-Bahri. (Naville).

servati, e nello stesso tempo particolarmente interessante dal punto di vista artistico, è il tempio funerario dei re Menthuhotep (XI dinastia, verso il 2700) in Der-el-Bahri. Il punto centrale di questa costruzione a terrazze, che si appoggia alle pendici dell'altipiano, era costituito, a quel che sembra, da una piramide circondata da portici a colonne, quali noi conosciamo da rappresentazioni figurate. La forma della piramide, per quanto in proporzioni più modeste ed in un materiale di minor pregio (particolarmente mattoni), viene sempre mantenuta per la tomba reale (Lischt, Dasciur, Illahun, Harawa, ecc.). La disposizione interna differisce sensibilmente. La piramide perde soprattutto il suo esclusivo carattere reale, in quanto che essa, rimpicciolita e provveduta di uno zoccolo, viene imitata nelle costruzioni private (fig. 76). I principi, i quali sempre più si sono resi indipendenti nelle loro province, ora si scavano per lo più nei loro distretti delle tombe rupestri, di pianta assai differente, talvolta con gigantesche camere nella roccia (Siut, Bersce, Benihasan). Ma anche la forma della tomba rupestre, là dove lo suggerivano le condizioni locali, si è già sviluppata nell'Antico Impero (dopo il 3500). Una differenza sostanziale tra la mastaba e la tomba rupestre non esiste: molte tombe rupestri della V e VI dinastia (prima del 3000) nel medio e nell'alto Egitto imitano esternamente la forma della mastaba. I semplici pilastri ed i tipi di colonne dell'Antico Impero fanno posto a forme sempre più varie. Forse di antica origine è la

Fig. 82. La dea Nechbit come avvoltoio. Der-el-Bahri.

cosiddetta colonna protodorica (fig. 77), che appare già sviluppata nel tempio di Menthuhotep a Der-el-Bahri e nelle tombe rupestri di Benihasan (fig. 78). Essa è nata dal pilastro quadrangolare il quale con lo smussamento è divenuto una colonna da principio ad otto e poscia a sedici facce. Su una base piatta circolare si eleva la colonna leggermente scanalata e coronata da una semplice lastra quadrata. Il nome che si è dato a questa forma di colonna riporta alla memoria la parentela con la colonna dorica dei Greci, tuttavia vi è solo una simiglianza esteriore e neppure del tutto concordante, e soprattutto vi manca l'echino dorico. Non può adunque trattarsi altro che di una derivazione dalla forma del pilastro dell'età minoica, e dalla quale si è poscia sviluppata la colonna dorica. Particolarmente amata nel Medio Impero è la colonna a fascio di loto con capitello a bocciolo, il cui fusto risulta di più steli legati insieme, che abbiamo già additato prima (fig. 51); ma anche le colonne col capitello a papiro (fig. 52) e col capitello a palma (fig. 53) si ritrovano frequentemente. Anche lo sviluppo delle colonne a testa di Hathor (più tardi ad esempio in Dendera) appartiene a questo periodo. Esse rappresentano non un sistro eretto ma un pilastro al quale è appoggiata l'immagine del culto di Hathor, ed hanno la loro analogia in pilastri simili ai quali si appoggiano simboli o immagini degli dèi, come il pilastro « ded », l'immagine di un dio nano, la statua di Osiride (le cosiddette pseudocariatidi): questi pilastri certamente ci sono finora conosciuti solo da un periodo più tardo (fig. 88 e 93).

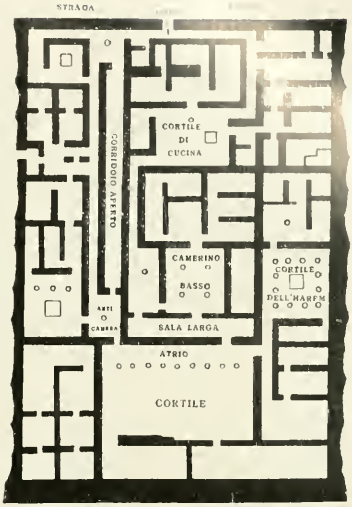


Fig. 83. Pianta di una casa egiziana in Kahun. (Borchardt).

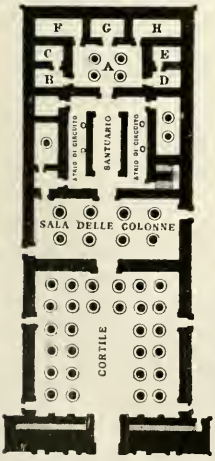


Fig. 84. Pianta del tempio di Chon in Karnak. (Borchardt).

Nuovo Impero (XVII-XX dinastia, 1620-1090). — Dopo l'interregno degli Hyksos si inaugura verso il 1580 colla XVIII dinastia il Nuovo Impero con la capitale Tebe, quale punto centrale donde dei principi forti, valendosi della loro potenza militare, spezzarono l'antico stato feudale. Il territorio di Tebe dalle « cento porte » (fig. 79) si distende sulle due sponde del Nilo. Sulla sponda sinistra al disotto dello scosceso margine del deserto esso abbraccia le rovine di Der-el-Bahri, Scech Abd-el-Gurna e Gurna, Medine Habu, il tempio di Amenophis III ed il Ramesseum come anche grandi necropoli sui monti. Nella pianura della sponda destra i luoghi di Luksor e di Karnak additano l'antico territorio della città. Così verso occidente e verso il de-

Fig. 85. Il viale degli arieti in Karnak.

serto, la sede del mondo dei morti, si distendevano le tombe, ad oriente del fiume si distendeva la città dei vivi.

Nel periodo del Nuovo Impero l'Egitto divenne una monarchia mondiale e ripetutamente si avanzò vittoriosa nell'Asia; essa seppe per molti secoli affermare le sue conquiste nella Siria e rimase perciò facilmente aperta alle influenze straniere. Specialmente gli stretti legami con Creta e con tutta la civiltà del Mediterraneo hanno avuto effetti assai vivi sull'arte egiziana, soprattutto sull'arte industriale. Ne sono derivate delle forme di vasi come l'anfora a falso collo (fig. 80) e forse il bicchiere ad imbuto, per quanto non senza una propria trasformazione come quando la staffa dell'anfora a falso collo viene concepita come uno stelo di papiro col suo ciuffo e la pancia viene ornata di una corona di foglie. Nell'arte figurata prevale soprattutto il carattere accademico; si può esteriormente ricollegarla all'arte classica della XII dinastia. Le figurazioni sembrano nella maggior parte destinate alla glorificazione dei re, che sono strettamente legati agli dèi e le cui gesta offrono un soggetto inesauribile agli artisti. Le rappresentazioni di battaglie, ancora rare nell'Antico e Medio Impero, prendono ora un più largo posto. Si prediligono anche soggetti storici e mitologici, mentre l'arte dell'Antico Impero e del Medio rappresentava prevalentemente la modesta vita privata. Nel volto degli dèi e dei re è giunto a piena estrinsecazione un sorriso stereotipo già tentato nel Medio Impero. Il costume diviene più completo e più ricco.

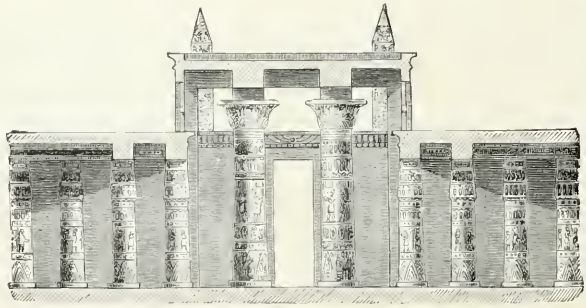


Fig. 86. La grande sala a colonne in Karnak.

L'architettura riceve ora il suo

perfezionamento e risplende di una sontuosità accresciuta dalla policromia. Le case, quando non si trattava di semplici capanne di legname e di giunchi intrecciati, erano costruite con mattoni cotti al sole; le porte e le finestre erano incorniciate da travature in legno o in pietra, ed il tetto era spesso ricoperto da forti tronchi di palma. Nei templi e negli altri edifici ragguardevoli si mantenne l'antica inclinazione delle pareti anche quando di solito erano adoperati i blocchi per la costruzione.

La facciata del tempio (« pylon » ossia edificio della porta, confr. fig. 88 e il tempio ellenistico di Edfu) consiste in due ali a forma di alta torre tra le quali si trova un basso ingresso ornato superiormente, nella gola, del simbolo del dio solare, appartenente già all'Antico Impero (fig. 81). Il sentimento espresso in questo simbolo per la trattazione stilisticamente efficace di forme reali riappare da per tutto, ad esempio nell'avvoltoio Nechbit dell'Alto Egitto dipinto in Der-el-Bahri (fig. 82). Nel pilone i muri delle ali sono obliqui, sono coronati superiormente da un fregio, comune nell'Egitto, che consiste in una gola ed in una lastra e sono fiancheggiati nei due lati da bastoncelli, derivazione dagli stipiti legati con fasce dell'antica architettura in canne ed argilla. La parete completamente coperta di segni di scrittura (geroglifici) e di rilievi dipinti, di grande effetto d'ombra, fa pensare ad un arazzo disteso e sembra la ricca rivestitura ornamentale del muro sottostante.

Fig. 87. La grande sala a colonne in Karnak. (Prima della restaurazione).

Secondo una moderna teoria di cui non è luogo discutere la giustezza, il tempio egiziano come casa del dio (fig. 84) è sorto nella sua pianta dalla casa di abitazione, che in sostanza è tripartita (fig. 83). Ad un atrio segue una sala disposta trasversalmente, poscia una terza camera che si estende in profondità e che può essere anche suddivisa in più parti. Un cortile dinanzi all'atrio, varie camere adiacenti (stanze per dormire, cucina, abitazioni per i servi), spesso anche un giardino completano la casa, la quale con una pianta più ampia e una decorazione più ricca si allarga a palazzo (palazzo di Amenophis III al sud di Medine Habu, di Amenophis IV in El-Amarna). Il tempio si può in qualche modo paragonare ad una strada ornata, la quale per mezzo di una serie di cortili conduce sino al santuario più interno celato agli occhi dei profani. L'accesso al recinto del tempio era fiancheggiato da Sfingi giacenti o da arieti; talvolta sono Sfingi con testa maschile (androsfinge, cfr. fig. 68) o con testa d'ariete (criosfinge), talvolta sono semplici arieti accovacciati (fig. 85) e per lo più tengono l'immagine

del re fra le zampe anteriori. Così schierati come guardiani sulla strada del tempio essi erano di un grande effetto decorativo. Su questa via la processione giungeva alla facciata del tempio, dinanzi alla quale stavano obelischi o colossi e che nelle ricorrenze festive era ornata di fiamme colorate su alti pali; poscia attraverso la porta si passava nel cortile aperto, circondato su tre lati da porticati (peristilio, le cui pareti erano ornate all'interno ed all'esterno con le imprese del re e con figure degli dèi. Un pilone chiudeva il cortile e conduceva in una seconda sala coperta, a colonne (ipostilio, nella quale per lo più per la prima volta sotto Tuthmosis III, XV secolo a. C.) una fila mediana di colonne di nuovo segnava la strada: le alte colonne sostenevano un soffitto elevato, così che ne resultava una specie di navata mediana più alta, le cui pareti aperte superiormente in ampie finestre davano luce alla sala (fig. 86). Il soffitto era disseminato di stelle gialle come se fosse la volta

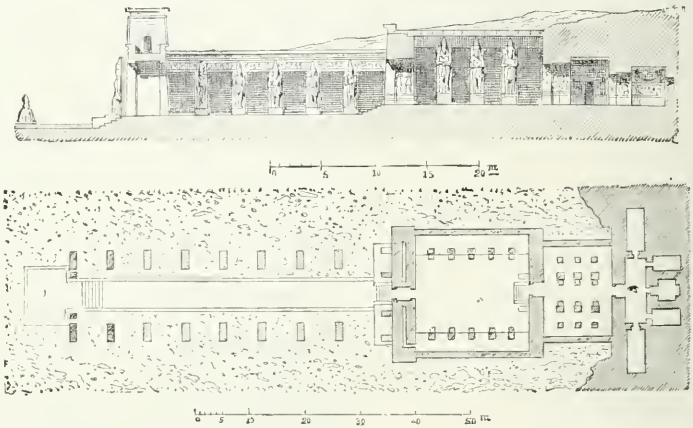


Fig. 88. Piano e spaccato del tempio di Ramesses II scavato nella roccia in Gerf Hussein nella Nubia. (Chipiez).

del cielo che si distendesse sopra la selva di colonne, ma l'estremità del fusto, costantemente visibile, che a maniera di abaco sovrasta il capitello floreale, accentua la forza di sostegno delle colonne, sulle quali poggia il cielo ed esclude l'idea che gli Egiziani abbiano concepito le sale solenni dei loro santuarî come delle paludi dalle quali si elevassero liberamente nell'aria delle piante e nelle quali le processioni guadassero come in uno stagno. Alla sala a colonne (fig. 87), che in tale aspetto costituisce il modello della « sala egizia » del periodo ellenistico, seguono talvolta ancora altri porticati, con piccole stanze adiacenti, sino a che si raggiunge finalmente il piccolo ed oscuro sacello (sekos), accessibile soltanto al re o al sommo sacerdote e nel quale dietro dei cortinaggi riposava in una barca la misteriosa immagine della divinità. Il grande tempio di Amon a Karnak in Tebe, le cui origini al più tardi risalgono al tempo della XII dinastia e che fu poscia ampliato dai Faraoni, dalla XVIII dinastia (dal 1580) sino ai Tolemei, dà una immagine della pianta ramificata estesa di un tempio egiziano: essa si ripete, per quanto solo in proporzioni ridotte, nel piccolo tempio di Chon in Karnak (fig. 84). Anche

Fig. 89. Tempio di Luksor.

là dove la natura del suolo, cioè l'avanzarsi della roccia sino alla sponda del Nilo, determinava il piano del tempio veniva tuttavia volentieri mantenuta la disposizione usuale, come mostra il tempio di Gerf Hussein nella Nubia (fig. 88). La parte posteriore del tempio è qui scavata nella roccia ma dinanzi alla grotta è costruito un cortile libero.

L'effetto dei templi egiziani, che circondati da salde mura tendevano verso l'alto solo con i piloni, non sta nè nella chiusa delimitazione della pianta nè negli stabili rapporti delle singole parti architettoniche, ma, accanto alla ricca ornamentazione

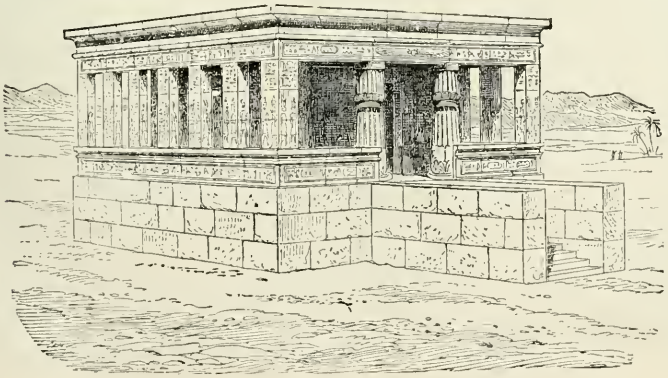


Fig. 90. Tempio di Amenophis III. Elefantine. (Chipiez da Description de l'Egypte).

policroma, sta nelle grandiose proporzioni della mole largamente distesa che si accorda all'ampia pianura circostante. Tuttavia gli Egiziani sapevano anche adoperare altri mezzi. Così appaiono completamente differenti dai grandi templi tebani di Luksor (fig. 89) e di Karnak, e in generale dal tipo predominante, alcune costruzioni minori a forma di edicole, stanze quadrangolari circondate da uno stretto portico aperto. Il tempio nell'isola di Elefantine presso Syene (Assuan), costruito da Amenophis III (1411-1375) e distrutto soltanto nel 1822, esemplifica nel modo migliore questo genere di costruzione, di cui si può indurre già l'esistenza per il Medio Impero (fig. 90). Su un alto muro a zoccolo si innalzava l'atrio; solamente l'ingresso, al quale conduceva una scala, era ornato di colonne; del resto la trabeazione, che terminava in una salda gola, era sostenuta da semplici pilastri. Il grandioso edificio era circondato una volta da un boschetto di palme. La leggiera somiglianza col tempio greco dal colonnato libero merita attenzione: il concetto della casa del dio sembra di origine egiziana, ma di nuovo, come nella colonna dorica, il Greco si libera in tutti i particolari dal modello orientale. Se questo tipo solo per caso appaia frequentemente appunto nella Nubia o se qui si sia conservata una forma di architettura locale fino in età romana è problema che lasciamo insoluto.

Fig. 91. Colonna composita. XVIII dinastia. El-Amarna. (Petrie).

Fig. 92. Colonna composita. Pittura parietale. XVIII dinastia. (Prisse).

Mentre il Medio Impero aveva costruito piccoli edifici ancora frequentemente in mattoni e legno, nel Nuovo Impero dominò quasi esclusivamente l'architettura in pietra. Dal materiale il più duro e con istrumenti di lavoro semplici gli artisti traevano dei membri architettonici di grande ricchezza ornamentale. Fra questi emergevano per grandiosità e bellezza di lavoro colonne e pilastri. Le svariate forme di colonne dei periodi più antichi (fig. 51-53) sono più riccamente sviluppate, tuttavia la colonna a loto diviene più rara e prevale la colonna a papiro, tanto quella col capitello a bocciolo e fusto diviso in steli (fig. 89), dalla fine della XVIII dinastia (1400) cilindrico e liscio (fig. 87, 89), quanto in ispecie quella col calice aperto (fig. 86, 89). Il suo capitello a campana largamente espanso sembra fatto per sostenere una pesante trabeazione, e il tronco compatto e liscio offre una superficie adatta per lo svolgimento di una ricca decorazione figurata, ma nello stesso tempo questo tronco piatto lascia meno apparire le singole colonne come membri a sè, anzi le subordina all'immagine generale della selva di colonne (fig. 87). Anche le colonne col capitello a testa di Hathor (confr. pag. 35) appaiono più frequentemente e in forme più svariate nei templi di divinità femminili (Der-el-Bahri); le colonne a palma invece si incontrano raramente. In complesso accanto ad uno sviluppo più ricco delle colonne si fa prevalente anche un certo impoverimento delle forme; così le unioni di tronchi con capitelli di diversa natura apportano una qualche inorganicità. La tendenza ad effetto di maggiore ricchezza lascia sempre più dimenticare i rapporti delle forme nei capitelli con i loro modelli naturali tanto nel disegno quanto nella colorazione. Quanto grandemente si sviluppi la passione per una svariata complicazione di forme e di colori lo mostrano in modo

Fig. 93. Pilastri con statue di Osiride nel cortile del tempio di Ramesses III a Karnak.
Nello sfondo la colonna a papiro di Tearkos.

Fig. 94. Colossi di Ramesses II all' ingresso del grande tempio rupestre di Abu Simbel.

Fig. 95. I colossi dinanzi al tempio di Amenophis III in Tebe, a destra il cosidetto « colosso di Memnon ».

particolarmente chiaro le colonne decorative in legno tornate alla luce nel palazzo di Amenophis III (in pietra nel palazzo di Amenophis IV in El-Amarna, fig. 91), ma colonne simili più spesso appaiono soltanto dipinte sulle pareti (fig. 92): sopra un tronco snello più capitelli sovrapposti formano un fantastico coronamento che abbaglia per la sua magnificenza policroma. Da uno di questi capitelli compositi, quello a doppie volute, si è voluto far derivare il capitello ionico: molto più convincente è il rapporto di esso con la palmetta fenicio-cipriota e col capitello eolico. Per il resto l'architettura del Nuovo Impero presenta notevoli differenze. Sotto i Tuthmosidi della XVIII dinastia (1580-1447) si distingue per la finezza della sua esecuzione, mentre da Amenophis III si tende più alla colossalità e all'effetto delle proporzioni, spesso nel capitello e nel fusto a danno del particolare artistico. Ora più frequentemente si combinano insieme membri architettonici diversi. Anche i pilastri ricevono un ornamento plastico, talvolta una decorazione vegetale saliente, talvolta figure sporgenti di Osiride (Ramesseum, Karnak, fig. 93, Abu Simbel, Gerf Hussein, fig. 88) oppure le facce dei pilastri, le quali terminano superiormente con ovoli e gola o con la maschera di Hathor (Abu Simbel), prendono una ricca decorazione pittorica.

Oltre ai grandi templi nettamente delimitati all'esterno ed alle piccole edicole circondate di colonne il Nuovo Impero conosce anche dei templi rupestri, particolarmente nella Nubia dove l'altipiano quasi da per tutto si avvicina al Nilo. Del resto alcuni dei più antichi luoghi di culto della regione erano stati dei santuarî rupestri. Il più celebre esempio è offerto dal tempio a grotta di Abu Simbel (fig. 94) di Ramesses II (1292-1225), il più appassionato costruttore di tutti i Faraoni, a ricordo

delle sue vittorie sopra gli Etiopi e sopra i Sirî. I soliti tre vani [illegible]ela principale e sacello del dio (sekos) si ritrovano anche qui, ma nel vestibolo si presentano allo spettatore quattro grandiosi colossi seduti, alti 20 m., scavati direttamente dalla parete obliqua della roccia arenaria: così essi mirano giù ai loro piedi la valle del Nilo.

Tra le forme di sepolcri perdura la piramide del Medio Impero (fig. 76) e specialmente nel basso Egitto, dove l'altipiano era difficilmente raggiungibile, anche la camera sepolcrale costruita è per metà sotterranea. Nell'alto Egitto predomina quasi esclusivamente la tomba rupestre. Le più celebri sono le tombe dei re delle tre dinastie (XVIII-XX) nella gola appartata, e protetta contro i predoni da castelli, di Biban-el-Meluk (fig. 79). Anche in questi edifici funerarî del Nuovo Impero il sarcofago viene per sempre sottratto agli occhi del mondo. Delle gallerie profonde scavate nella roccia a modo di miniere ed adorne di scene dipinte della vita ultra-

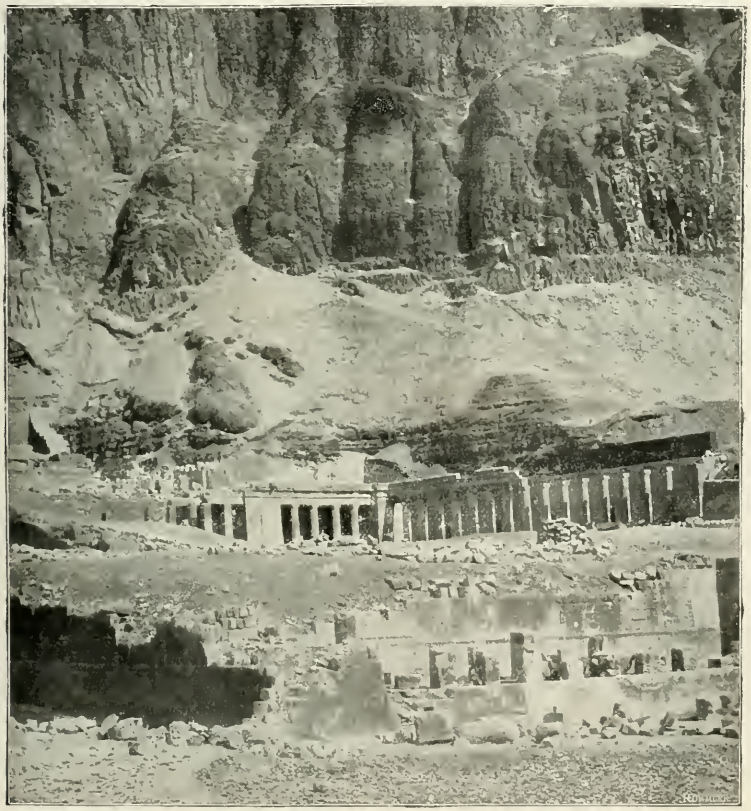


Fig. 96. Tempio rupestre dei Tuthmosidi (XVIII dinastia) a Der-el-Baḥri.

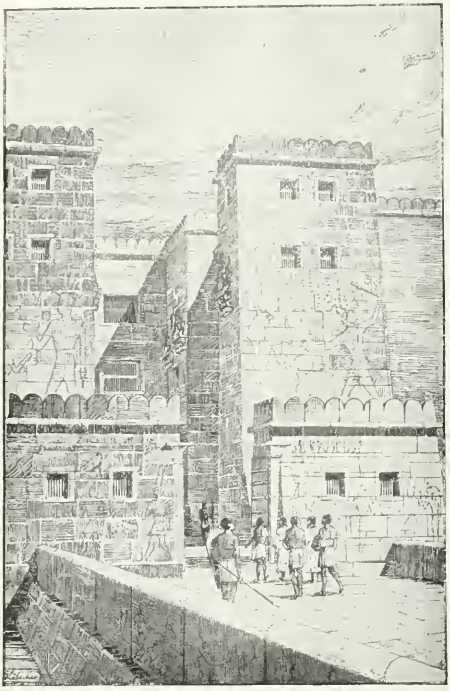


Fig. 97. L'alta porta di Medine Habu. (Hölscher).

terrena, conducono alla camera funeraria il cui accesso esteriore è collocato in modo da essere celato. Delle cappelle funerarie non sono conciliabili con queste tombe secrete. In loro vece sull'orlo dell'altipiano, completamente separati dalle tombe rupestri, si trovano dei templi funerarî a sè. Dinanzi al tempio ora distrutto di Amenophis III (verso il 1400) stavano i due colossi immagini del re (fig. 93) dei quali uno, più tardi riportato a Memnon, fu considerato una meraviglia da visitarsi. Un poco più antico è l'esteso tempio funerario di Der-el-Bahri innalzato dalla regina Hatscepsowet (prima metà del XV secolo), in posizione straordinariamente grandiosa sotto la ripida balza dell'orlo del deserto (fig. 96); nella sua pianta a terrazze ha subito evidentemente l'influenza dei vicini templi funerarî della XI dinastia (pag. 34) o di costruzioni simili, i cui precedenti sono le tombe di Assuan e di Bersce. Altri templi analoghi appartengono ai potenti re della XIX dinastia (1350-1205): il tempio sepolcrale di Sethos I presso Gurna ed il Ramesseun di Ramesses II; inoltre il tempio di Ramesses III Rampsinit, 1198-1167) in Medine Habu. In questo la porta d'ingresso in maniera del tutto insolita ha forma di una porta di fortezza (fig. 97); nel lato interno delle ali a torrioni al disopra della cornice, le cui mensole erano scolpite in forma di busti di popoli vinti, erano state applicate delle statue dei re in una disposizione che teneva conto della veduta in prospettiva. Da per tutto è il dio divinizzato che qui viene adorato accanto alle divinità locali e perciò il suo tempio rassomiglia ai templi degli dèi reali.

La mancanza di una delicata partizione e di proporzioni armoniche si farebbe sentire molto più disaggradevolmente nell'architettura, come pure il

Fig. 98. Testa della statua seduta di Ramesses II. Torino.

Fig. 99. Amenophis III. Granito rosa. Museo Britannico.

gigantesco in tutte le misure desterebbe un senso di goffa pesantezza, se non vi si aggiungesse la decorazione figurata che completa l'insieme, mitiga l'impressione e spezza le linee uniformi. Dei rilievi dipinti, bassi ed affondati, adornano le pareti, delle statue s'innalzano davanti ai piloni o si appoggiano ai pilastri. Queste statue colossali inserite nell' architettura, ma poste difficilmente in rapporto con essa, sono severamente assoggettate alla legge della simmetria, e mancano dell'espressione individuale, personale. Nel modo in cui esse seggono, le gambe piegate ad angolo retto, le braccia strettamente unite al corpo, la testa rivolta di prospetto (fig. 95), nel modo in cui esse stanno erette dinanzi ai pilastri colle braccia incrociate e le gambe serrate (fig. 93), appaiono quasi simbolo di un riposo impassibile ed eterno. I colossi che adornano la facciata del tempio rupestre di Abu Simbel (fig. 94) o la immagine tanto celebre in età romana di Memnon (fig. 95) non possono essere giudicate dal punto di vista puramente statuario. Essi appaiono piuttosto costruiti che scolpiti. Una maggiore vivezza della concezione avrebbe fatto loro perdere il carattere di eterni custodi.

Fig. 100. Amenoph's III. Da Tebe. Berlino.

Anche nell'arte figurata del Nuovo Impero domina ancora quell'antico contrasto tra l' indirizzo classico ed il realistico che abbiamo visto consistere più nel soggetto trattato che nella forma

Fig. 101. Pugnale di Aahotep.

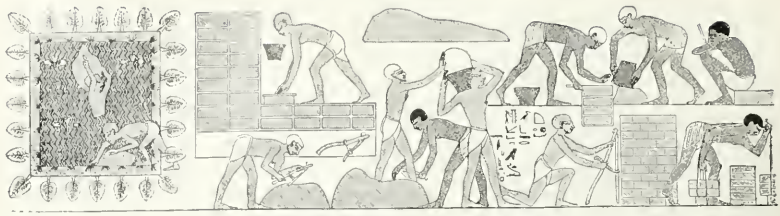


Fig. 102. Operai alla costruzione di un muro nel tempio di Amon. Tebe. Tomba di Rechmire. (Lepsius).

Fig. 103. Amenophis IV. Calcare. El-Amarna. Louvre.

della sua trattazione. L'indirizzo naturalistico oltre che in alcune opere statuarie si fa valere soprattutto nella pittura. Sebbene il mezzo millennio che abbraccia il Nuovo Impero, di fronte ai periodi anteriori e posteriori, presenti un carattere artistico unitario, tuttavia l'arte non è del tutto irrigidita Essa rivela piuttosto uno sviluppo, che in corrispondenza alla centralizzazione dello stato si trova essenzialmente sotto l'influenza dei singoli Faraoni, anzi ne riceve in parte un'impronta del tutto personale. Il suo culmine lo raggiunge, al pari dell'architettura (pag. 37), durante la XVIII dinastia (1580-1350). Nelle costruzioni ufficiali dominano soprattutto ancora le tradizioni del Medio Impero.

Fig. 104. Regina Teje. Legno. Coll. James Simon.

I primi principi della XVIII dinastia imitano intenzionalmente lo stile della XII, e il tempio di Der-el-Bahri (fig. 96) può quasi valere come un tempio del Medio Impero. Anche più tardi si può ancora rintracciare l'influenza di questa arte classiccheggiante nel leggiero sorriso il quale tentava di apparire talvolta nelle teste del Medio Impero e che alcuni artisti ancor sempre sanno rievocare fig. 98-100; testa della dea Mut prima detta regina Teje, nel Cairo). Ma nella maggior parte delle opere degenera in un sorriso inespressivo e stereotipo. Come nelle immagini degli dèi l'accumulamento dei simboli,

Fig. 105. Figlia di Amenophis IV. Calcare. Berlino.

così nelle rappresentazioni dei re il vestito cerimoniale impedisce una delicata trattazione delle forme, per quanto degno di ammirazione possa apparire il puro lavoro tecnico dello scalpello. Di tal genere sono ad esempio alcuni rilievi del tempo di Amenophis III (fig. 100) e di Sethos I (fig. 112).

Tuttavia, come mostrano gli oggetti ritrovati presso il cadavere della regina Aahotep (verso il 1600, fig. 101); e nella tomba di Mo-heri-pri sotto la regina Hatscepsowet (verso il 1560) l'arte egiziana, specialmente nella espressione del movimento e nella ornamentazione, ha di gran lungo superato il grado di stile presentato dal Medio Impero. La conoscenza con i prodotti dell'arte cretese, che era cominciata al tempo degli Hyksos e che poscia era stata trasmessa in prima linea dal popolo dei Keftiu (di Asia Minore? di Creta?) può aver contribuito alla liberazione dell'arte della fine del Medio Impero. Al che si aggiunse che i nuovi rapporti mondiali, i grandi avvenimenti storici di cui furono testimoni gli artisti del Nuovo Impero e coloro che davano ad essi incarichi di opere, posero l'arte egiziana dinanzi a compiti per i quali non v'era nessun punto di riferimento nella tradizione: in ogni modo noi ci imbattiamo in rappresentazioni vive della semplice attività giornaliera (fig. 102), nelle quali il senso artistico si muove liberamente e non inceppato da prescrizioni di culto o da cerimoniale di corte. Anzi comincia presso a poco con Tuthmosis III (1501-1447) un mutamento che sotto i suoi successori Amenophis II, Tuthmosis IV e Amenophis III (1411-1375) indirizza verso un sano naturalismo. Questo movimento assai promettente avrebbe potuto dare un nuovo slancio all'arte che si andava invecchiando, se dal successore di Amenophis III, Amenophis IV (Chu-en-Aten, Echnaton, 1375-1357) non fosse stato innalzato ad una vera rivoluzione artistica. L'ardito innovatore che sostitui

Fig. 106. Amenophis IV e sua moglie. El-Amarna. Berlino.

Fig. 107. Torso di una statuetta femminile. El-Amarna. Quarzo. Londra, Coll. Petrie.

l'adorazione esclusiva del disco solare al culto del dio del sole e degli altri dèi e che trapiantava la sua residenza da Tebe, la città di Amon, nell'odierna El-Amarna, indulgeva ad un largo verismo (la « verità » da lui esaltata che egli introduceva nell'arte ufficiale. Le immagini del re stesso riproducono senza idealizzazione i tratti non belli del suo viso e la sua figura magra ma panciuta (fig. 103). Sembra che non sia stata senza influenza sulle riforme del figlio la madre del re, la regina Teje, un'egiziana di bassa condizione. Una testina di legno trovata in El-Amarna (fig. 104) è secondo una congettura un suo ritratto ed è un ritratto reale di donna attempata di un pregevole realismo che si tiene lontano da qualsiasi esagerazione. Non meno eccellente è il realismo nella piccola testa di una principessa la quale rende con sorprendente espressione la semplicità infantile (fig. 105). In generale la nuova arte conservò il patrimonio tradizionale delle forme (soltanto che il Dio, « l'omnicreatore », era rappresentato come corpo naturale, come disco solare i cui raggi stilizzati terminavano in mani), ma il carattere delle rappresentazioni ufficiali si mutò tuttavia fortemente: invece di essere rappresentato come prima come un nume inaccessibile, ora il re appare come uomo nella cerchia della sua famiglia al banchetto ecc., cosicchè le antiche scene solenni divengono spesso quadretti di genere. Del tutto nuova è ad esempio la posizione movimentata della coppia reale in un rilievo dipinto (fig. 106). Certamente anche a questa reazione contro la tradizione a favore della « verità » si accompagnò qualche esagerazione, ma tuttavia il nuovo realismo ha creato pur molto di buono; mani e piedi, ad esempio, sono trattati più naturalmente ed un torso femminile di El-Amarna è appunto un capolavoro unico nell'arte egiziana (fig. 107). Gli scavi nell'officina dello scultore Tuthmosis in El-Amarna ci hanno permesso di gettare uno sguardo sopra l'attività artistica di quel tempo e realmente non tra i prodotti di un artista mediocre ma di un uomo il quale si era messo con tutto lo spirito nel nuovo indirizzo. I suoi

Fig. 108. Modello dall'officina di Tuthmosis.

studì dalla natura conservati in calchi, per mezzo dei quali egli divenne capace di metter giù le scene piene di vita della corte reale, sono di una freschezza fino ad allora inaudita (fig. 108. Ad ogni modo non si sono trovati studì di tal genere immediatamente tratti dalla figura del re e d'altra parte le statue private nelle tombe si presentano come interamente non toccate dal nuovo indirizzo d'arte. In tutta l'arte antica fino al Rinascimento (con poche eccezioni medioevali) non vi è nulla che possa essere posto a lato di queste maschere-ritratti: tanto più significativo è per la civiltà dell'Egitto che questa meravigliosa fioritura sia rimasta senza frutto, che la maggior parte dei contemporanei non abbia presentito l'enorme progresso che poteva apportare questo studio della natura. Anche tra le pitture parietali delle camere di un cortigiano di Amenophis IV si trovano quadri non indegni delle maschere, così il frammento riprodotto nella figura 109 il quale apparteneva ad un quadro maggiore rappresentante la coppia reale in mezzo alle sue figliole. La riproduzione delle forme del corpo, particolarmente delle labbra, del ventre e dei piedi merita ogni lode. Di straordinaria vivezza sono le scene di animali sui pavimenti in gesso del palazzo di El-Amarna (fig. 110) e sui pavimenti simili e sui soffitti dipinti del palazzo di Amenophis III (fig. 111).

Fig. 109. Due principesse ai piedi dei genitori. Pittura parietale da El-Amarna. Oxford.

Subito dopo la morte di Amenophis s'iniziò il ritorno a Tebe ed al culto di Amon; Harmais, il primo re della XIX dinastia (1350-1315), tornava alle antiche tradizioni, senza che tuttavia andassero perdute tutte le conquiste del tempo di Amenophis. Nello stile del vestito, nelle teste, anche in alcuni rilievi noi possiamo rintracciare gli effetti dell'arte della seconda metà della XVIII dinastia fino a Ramesses II (1292-1225; fig. 98) fino a Ramesses III (1198-1167); ma l'ingenua originalità andò perduta per sempre, e la vera vita si spense nell'arte. Ma ciò che questa perdette in intima essenza guadagnò tuttavia in abilità tecnica. Questi progressi si rivelano sopratutto in Tebe, dove si fece richiamo al periodo di fioritura, da poco tramontato, dell'arte neoegizia di Amenophis III, ed in Memphis, dove probabilmente ancora esercitavano influenza le splendide creazioni dell'Antico Impero. I rilievi nel tempio di Sethos I (1313-1292) in Abydos segnano un

Fig. 110. Dal pavimento del palazzo in El-Amarna. (Petrie).

Fig. 111. Dal soffitto di una sala nel palazzo di Amenophis III. Tebe. (Fytus).

punto culminante di capacità tecnica e mostrano una trattazione straordinariamente delicata e fine (fig. 112). Particolarmente amate sono ora delle grandi scene di battaglia, non più aggruppate così perspicuamente come nei più antichi rilievi, ma di maggior vivezza ed espressione nell'effetto d'insieme. Sopra ogni altra cosa gli artisti della XIX dinastia, forse ispirati da modelli mesopotamici, si valgono del paesaggio per indicazione dello spazio e giungono così a poco a poco ad un'apparente prospettiva, senza tuttavia la riduzione delle proporzioni delle figure, la quale nella scena di caccia di Ramesses III in Medine Habu e nell'ordinamento dei gruppi espressivi del re che si erge sopra i corpi dei barbari prigionieri (egualmente ivi) ha raggiunto un culmine che pur troppo è stato anche il termine dello sviluppo. Per lo più è scelto il momento nel quale il Faraone in aspetto gigantesco sul suo carro da guerra insegue il nemico in fuga (fig. 113), ma gli artisti del periodo dei Ramessidi sanno anche rappresentare il corso di una battaglia con l'accentuazione dei singoli episodî. Nel grande quadro della battaglia di Kadesc, con la quale il figlio di Sethos, Ramesses II (1292-1225) arrestò l'ulteriore marcia degli Ittiti, è reso chiaro accanto all'ultima lotta decisiva anche il principio della battaglia con tutte le sue partico-

Fig. 112. Sethos I presenta l'immagine della dea della verità (Me). Rilievo del suo tempio in Abydos.

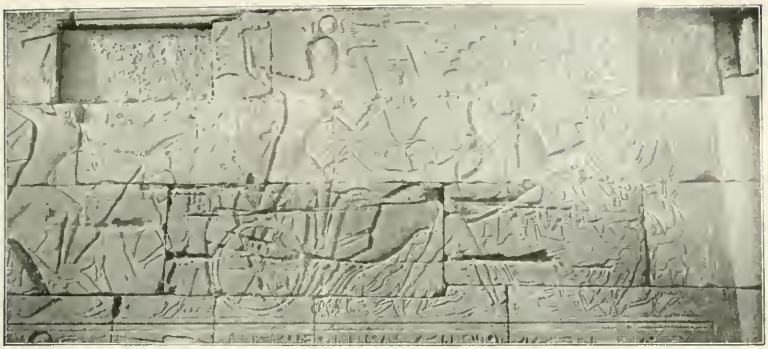


Fig. 113. Dalla guerra di Sethos I in Siria. Karnak.

larità (interrogatorio delle spie, sorpresa del campo egiziano). Gli artisti di Ramesses III (1198-1167) si arrischiano anche nella rappresentazione di una battaglia navale. La statuaria libera del periodo dei Ramessidi ebbe in realtà molto a soffrire dalla esagerazione delle proporzioni; non manca tuttavia completamente di opere straordinarie, nelle quali sopravvivono le buone tradizioni della XVIII dinastia. Divengono ora più frequenti anche i gruppi, che noi conosciamo solo sporadicamente dai periodi più antichi, quale ad esempio quello di Ramesses VI (verso il 1140) in cui egli accompagnato dal suo leone di guerra afferra per i capelli un Libio prigioniero (fig. 114). Amato è il motivo della figura accoccolata a terra le cui origini risalgono fino al Medio Impero.

La pittura si distingue anche ora per la finezza del disegno e, nonostante la giustapposizione, senza trapassi, dei toni, per l'armonico effetto coloristico. Le pareti delle tombe sono per lo più ricoperte di rappresentazioni cerimoniali, talvolta ordinate in più file sovrapposte, talvolta su una sola linea (fig. 115); i soffitti sono ornati con buon gusto di stuoie multicolori o di motivi spiraliformi e vegetali artisticamente intrecciati. Alle pitture parietali sono affini le pitture dei libri funerarî, i quali venivano deposti insieme al cadavere nella tomba affinchè gli servissero quasi come passaporto per l'altra vita.

Ai più attraenti prodotti dell'arte del Nuovo Impero appartengono le figure scolpite in legno (fig. 116), che in parte servivano a scopo decorativo, e che per la finezza della loro esecuzione e per l'elegante snellezza delle loro proporzioni esercitano un grande fascino, per quanto tuttavia nell'inespressività dei tratti del viso tradiscano l'intima povertà di una tecnica esclusivamente virtuosa. Solo in un campo vige ancora l'indirizzo realistico dell'arte dei periodi precedenti, nella rappresentazione delle differenti

Fig. 114. Ramesses VI, accompagnato dal suo leone di battaglia, trascina per i capelli un prigioniero libico. Karnak. Cairo.

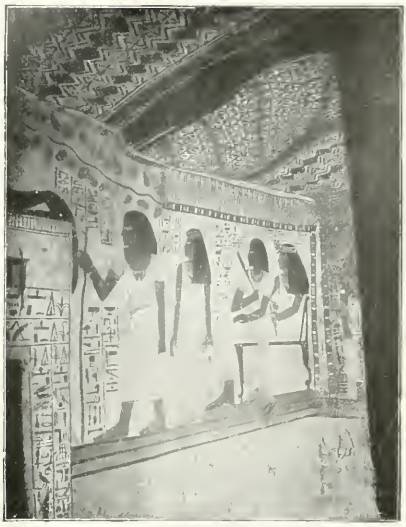


Fig. 115. Camera funeraria di Sennofer. Sceich Abd-el-Gurna. (Tebe).

Fig. 116. Statuetta in legno di Nai. Louvre.

razze, le quali ora in un maggior numero di tipi che nel Medio Impero sono colte con incomparabile acutezza; così un artista di Amenophis IV ha riprodotto in un modo egregio il tipo negro (fig. 117). Non meno caratteristicamente è rappresentato un Siro fuggente addentato dal leone del re in uno schizzo del periodo dei Ramessidi (fig. 118). Qui si rivela una tendenza alla caricatura, la quale anche altrove non è estranea all'arte egiziana (ciclo satirico di figure di animali in papiri del

Fig. 117. Schiavi negri. Rilievo in calcare, probabilmente dalla tomba del re Harmais in Menfi. Museo Civico, Bologna.

ARTE INDUSTRIALE EGIZIANA.

A. Tessuto del tempo di Amenophis II (XV secolo). Cairo. - B. Frammento di un vaso d'argilla dipinto. Università, Strasburgo.

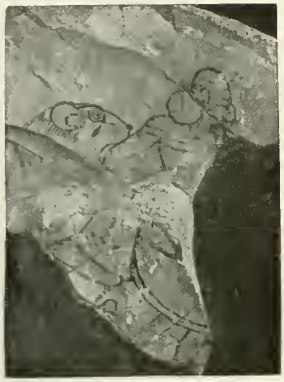


Fig. 118. Il leone di battaglia del re sbrana un Siro. Schizzo da Biban-el-Meluk.

Fig. 119. Una danzatrice. Schizzo di un pittore di Tebe (?). Torino.

Cairo, di Torino e di Londra). Numerosi schizzi conservati danno testimonianza della sicura scioltezza con la quale i pittori di questo periodo sapevano abbozzare con pochi tratti (fig. 118, 119).

E così anche nel campo dell'arte industriale il gusto raffinato ed il talento inventivo degli artisti ha dato sino agli ultimi tempi i più bei frutti. In ricca scelta si sono conservati oggetti d'uso personale in legno della più fine esecuzione (fig. 120 e 121); dei vasi potori in porcellana imitano con buon gusto delle forme vegetali (fig. 122); dei vasi di argilla di forma graziosa e pratica sono ornati con una esecuzione stilizzata di corone dipinte, che richiamano il costume di incoronare i vasi in occasioni festive (tav. II, 2); dei vasi laminati di oro servono al lusso crescente. Delle asce cerimoniali presentano lavorate a traforo figure di animali ed umane. I manichi degli specchi assumono ora volentieri la forma di fanciulle che talvolta tengono un uccello in una mano. Anche la tessitura, della quale possediamo esemplari dall'età più antica, veniva praticata con arte come lo mostra un pezzo di stoffa di lino (tav. II, 1) fabbricato verso il 1400.

Fig. 120. Cucchiaio ornamentale in legno. Louvre.

Fig. 122. Bicchiere a fiore di loto. Porcellana azzurra. (Coll. Mac Gregor).

Periodo Libio-Etiopico (1090-663). — In generale le opere d'arte di questo periodo, sparse per tutto l'Egitto, continuano le tradizioni del periodo dei Ramessidi; l'intima loro vita è ancor più irrigidita ma sempre più si fa valere la grazia esteriore della forma specialmente anche nella pittura. Stele e casse funerarie dipinte appartengono a ciò che di più minuzioso hanno creato i pittori

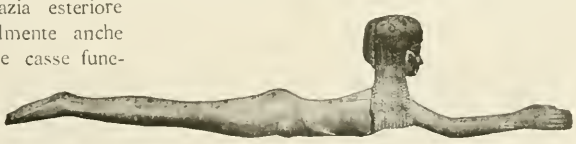


Fig. 121. Fanciulla nuotante che portava una coppa a forma di anatrella. Legno.

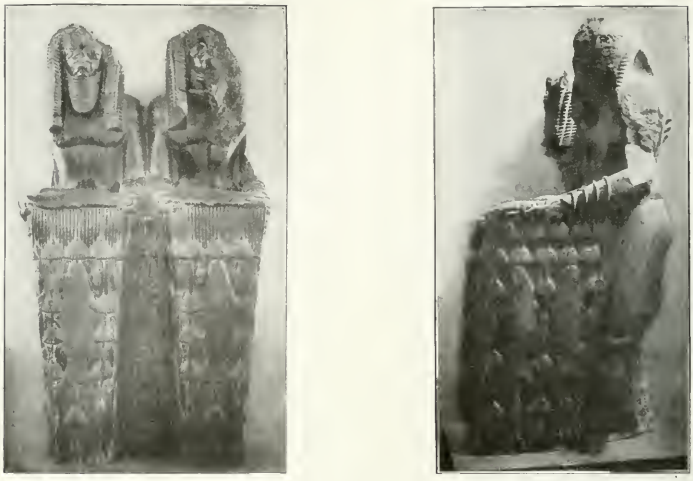


Fig. 123. I due Nili. Da Tanis. Cairo.

egiziani e ci richiamano all'arte della miniatura. Già nella prima metà del periodo si rivelano delle tendenze arcaizzanti con riflesso di opere del Medio Impero (i due Nili da Tanis, erratamente prima attribuiti agli Hyksos, in realtà prodotto della XXI dinastia, 1090-945, fig. 123) e del principio della XVIII dinastia. Con la signoria degli Etiopi queste tendenze si manifestano apertamente, si risale al Medio ed all'Antico Impero. Appartengono qui anche alcune figure in bronzo spesso di notevole grandezza (fig. 124) e in parte riccamente niellate con metalli diversi. Ma il realismo non è ancora morto: in teste come quella di Menthuemhet (fig. 125) rivive in una forma nuova assai naturalistica il tipo del vecchio del Medio Impero e della XVIII dinastia. E lo scultore del re etiope Tearkos (688-663) assolveva in modo meraviglioso il suo compito di rappresentare un negro nella dignità di Faraone (fig. 126).

Periodo saitico (663-332). — La civiltà del periodo saitico ancor più di quella del precedente si rifà all'Antico ed al Medio Impero. Come tipi di tombe appaiono camere sepolcrali con pozzi straordinariamente profondi, tombe rupestri e la forma di piramide che si era sviluppata nel Medio Impero (fig. 76).

Dei restauri e delle imitazioni di opere o distrutte o danneggiate del tempo antico sono oltremodo frequenti. Poichè Sais si trovava nella regione del Delta questa attività andò particolarmente a favore delle opere dell'Antico Impero, mentre l'alto Egitto veniva trascurato. Lo stile arcaizzante si impadronisce di tutte le creazioni, tanto dei ritratti (fig. 127) quanto delle rappresentazioni a rilievo. Di solito un indirizzo artificiosamente arcaicizzante precede la morte di un'epoca artistica. Si attribuisce il maggior valore alla capacità tecnica, alla levigatezza della superficie, alla finissima trattazione del particolare. Si preferiscono proporzioni minori, per lo più un po' al disotto dal vero; si lavorano a preferenza materiali scuri simili al

Fig. 124. Statuetta in bronzo di Takuscit con figure niellate in oro ed argento. Atene.

Fig. 125. Testa di Menthuemhet. Da Karnak. Cairo.

Fig. 126. Testa del re Etiope Tearkos. Da Karnak. Cairo.

bronzo e una gran parte delle figure di divinità in bronzo sparse nei nostri musei è ascritta con ragione a questo periodo. Verso la fine del periodo saitico, sotto la dinastia dei Nektanebos (379-343), l'arte in parte si appoggia di nuovo ai modelli del Nuovo Impero, in parte batte già le nuove vie della stilizzazione che noi sentiamo come caratteristica dell'età tolemaica (fig. 128).

L'intenzionale ripresa e continuazione di antichi motivi si mostra anche per lo meno in un membro architettonico, nel capitello. Mentre nell' architettura egiziana più antica il capitello in pietra veniva scolpito solo nelle sue forme essenziali, e tutta l' ornamentazione particolare veniva invece affidata alla pittura (confr. fig. 89, a destra), ora anche questa partizione degli elementi viene eseguita in scul-

Fig. 127. Psammetichos III, l'ultimo re saitico. Basalto verde.

tura e con ciò si prepara alla pittura un fondo anche più ricco di effetti (fig. 126). Questo capitello detto tolemaico, che domina tutta la tarda architettura egiziana e contribuisce essenzialmente al suo effetto, risale a tipi del Nuovo Impero, i quali si sono sviluppati nell'architettura privata e nella piccola arte (fig. 91, 92) ed hanno assunto stabili forme nel periodo saitico; ma nella grande architettura non si può additare prima del tempo dei Nektanebos ed è innegabile l'influenza del capitello corinzio sul suo sviluppo monumentale.

Nel periodo dei principi saitici, allorquando l'Egitto era divenuto già vecchio e la sua arte troppo avanzata era vicina alla morte, paese ed arte entrarono nell'orizzonte di un popolo ancor giovane, dei Greci. Di qualche cosa si appropriarono i coloni ionici di Naucrati ed essa influì sulla novella arte figurata dei Greci. Ma l'Egitto stesso per due secoli sotto la supremazia persiana (525-332) declinò in una lunga decadenza; soltanto gli ultimi principi indigeni ancora una volta camminarono sulle tracce degli antichi Faraoni come grandi costruttori (File). Quando saremo giunti al periodo dei Tolemei noi dovremo di nuovo trattare di uno sviluppo ulteriore dell'arte egiziana.

Raccolte di antichità egiziane in Italia. — Molti musei italiani come Napoli, Parma, Modena, ecc. contengono oggetti importanti d'arte egiziana, ma raccolte speciali non possono dirsi se non quelle di Torino, di Bologna, di Firenze e di Roma.

A Torino nel Museo d'antichità si conservano grandi Sfingi, statue di divinità e di re, rilievi, sarcofagi, un tabernacolo in legno dipinto (XX dinastia) una statua di Tuthmosis I, altre di Tuthmosis II, di Amenophis II, di Haremheb, tutte pregevolissime, di Sethos II (XIX dinastia) ed una preziosissima in pietra nera di Ramesses II (XIX dinastia), la più bella, che si conosca, di quel re. E grandemente arricchito si è il museo in questi ultimi anni per le molte campagne di scavo condotte dal suo direttore E. Schiaparelli. Vi sono inoltre papiri della massima importanza.

Fig. 128. Corteo di offerenti dinanzi al defunto. Rilievo di una tomba all'incirca del IV secolo. Sakkara. Cairo.

A Bologna i monumenti egiziani occupano due sale del Museo Civico, e consistono specialmente in casse funerarie di legno dipinte, rettangolari o a forma di mummia. Non vi mancano per altro sculture, frammenti di bassorilievi e di stele, una statuetta in basalto della XIII dinastia, due scarabei di Ramesses III (XX dinastia), ecc.

A Firenze il Museo Archeologico presenta agli studiosi dell'arte e della storia ben sette sale d'oggetti egiziani, in parte raccolti da Giuseppe Nizzoli, ma nella parte maggiore portati dal Rosellini reduce dalla missione franco-toscana in Egitto, oppure acquistati in Roma e principalmente in Egitto dallo Schiaparelli, cui è dovuto il presente ordinamento. Alcuni sono di singolare valore. La prima sala è di monumenti relativi alle divinità; la seconda, d'iscrizioni, con pregevolissime sculture e pitture; la terza e la quarta, di mummie e di papiri; la quinta, di cimelî alessandrini o d'arte greca in Egitto, la sesta, di tombe e d'utensili; la settima ed ultima, della Biga, l'unica che si conosca, rinvenuta in un sepolcro di Tebe. In dette sale si trovano bassorilievi, statue, pitture, vasi, tessuti, oggetti d'ornamento, ecc.

A Roma, nel Museo Vaticano, Pio VII e Gregorio XVI raccolsero quanti oggetti d'arte egiziana poterono, venduti dal Cavazzi e da Silvestro Guidi o rinvenuti negli scavi di Roma stessa. Vi si trova di più notevole: una statua di granito nero brecciato (rinvenuta negli Orti Sallustiani) della madre di Ramesses II sotto aspetto divino, due leoni fatti scolpire da Nakor (XIX dinastia) o da Nektanebos (XXX dinastia), di cui si trova pure un frammento di statua; le figure gigantesche, in granito, di Tolemeo II Filadelfo (285-247 a. C.) e di sua moglie Arsinoe; uno scarabeo che risale ad Amenophis III (XVIII dinastia) e alcuni papiri funebri.

È finalmente da notare che se le raccolte di Bologna e di Torino furono esclusivamente formate da archeologi o studiosi lungamente rimasti in Egitto, quella romana ed anche la fiorentina contengono invece diversi oggetti rinvenuti in iscavi praticati in Roma, dove erano stati anticamente portati dall' Egitto.

Egittologi. — Diversi illustri egittologi vanta l'Italia, dal Rosellini allo Schiaparelli, e molti viaggiatori ed esploratori dell'Egitto, dei quali Giacomo Lumbroso ha riuniti i cenni in una memoria pubblicata nel 1879 dalla R. Accademia dei Lincei. Egli comincia da Buono di Malamocco e Rustico di Torcello, che nel sec. IX carpirono il corpo di S. Marco ad Alessandria, per arrivare a Pellegrino Matteucci; ma naturalmente abbondano i geografi, i naturalisti e anche i semplici visitatori, poco preoccupati di ricercare e scoprire parti di monumenti o monumenti per l' innanzi mal noti o sepolti.

Fra coloro che compirono tali ricerche registreremo invece Tito Livio Burattini vissuto nel sec. XVII, che penetrò in alcune piramidi; Vitaliano Donati di Padova e Bernardino Drovetti di Barbania (Canavese), i quali, nella seconda metà del secolo XVIII, raccolsero gran parte degli oggetti che formano il museo egiziano di Torino, alla ricchezza del quale contribuì pure Giuseppe Sossio nel secolo passato e lo Schiaparelli recentemente.

Gian Battista Belzoni, nato in Padova nel 1778 e morto a Gato nel 1823, è dei più noti pel trasporto del busto colossale di Memnon a Londra, per la scoperta dello speco d'Abu Simbel sepolto sotto le sabbie, per molti scavi fatti a Karnak, pei ritrovamenti nelle tombe dei re a Biban-el-Muluk, per l'apertura della seconda piramide di Gise, per la ricognizione della città di Berenice, ecc. Finalmente Gian Battista Caviglia, ligure, diresse lavori nella gran piramide di Gise, e praticò scavi intorno ad essa e vicino allo Sfinge, che liberò all' intorno dai cumuli di sabbia, scoprendo un piccolo tempio.

II. MESOPOTAMIA.

Come l'arte egiziana dal Nilo così l'arte dei popoli della Mesopotamia fu determinata alle origini dall'Eufrate e dal Tigri. Il duplice fiume imponeva agli abitanti condizioni e regole di vita ed esercitava un' influenza essenziale anche sul materiale

e sulla forma degli edifici. Nella bassa pianura si dovette ricorrere per la costruzione ai mattoni crudi e quindi si ebbero mura di argilla anzichè mura di pietra. Solo per la rivestitura esterna delle mura, per fontane ed altre costruzioni idrauliche vennero in uso già per tempo mattoni cotti. Le opere architettoniche si innalzavano a terrazze; delle torri a gradini (zikkurrat) furono adoperate in impianti sacrali (fig. 143). Il materiale disadorno e in parte non resistente alle intemperie traeva al sistema del rivestimento delle pareti. Le pareti all'interno erano spalmate o di gesso o di asfalto o erano ricoperte di lastre di pietra o erano adorne di mosaici, più tardi di mattoni colorati. Il richiamo a tappeti originariamente appesi e distesi è chiaro nei due ultimi tipi di decorazione.

L'attività artistica dei popoli della Mesopotamia fu per lungo tempo conosciuta solo attraverso racconti leggendarî sino a che verso la metà del secolo passato esploratori italiani, inglesi e francesi (in primo luogo il Botta e il Layard) con scavi sotto gli antichi cumuli nella regione di Mossul hanno illuminato la nostra conoscenza. Innanzi tutto questa nuova luce fu a favore delle città principali dell'Assiria. Solo alquanto più tardi cominciarono le esplorazioni nella pianura meridionale della Mesopotamia, nell'antica Babilonia. Degli esploratori inglesi, il Loftus e il Taylor, fecero conoscere le rovine di Warka (Uruk, dove hanno ripreso più tardi il lavoro i Tedeschi), Senkere (Larsam), El Mugheir (Ur). Gli scavi posteriori del francese de Sarzec rivelarono le antichissime rovine di Tello (Lagasc). Gli sforzi degli Americani per lunghi anni, sotto la guida di Peters, Haynes, Hilprecht, furono dedicati al tempio di Bel in Nuffar (Nippur): il Banks ha scavato in Bismaya (Adab), lo Scheil in Abu Habba (Sippara). Il Koldewey per la Società tedesca d'Oriente ha lavorato in Fara (Sciuruppak) e in Abu Hatab (Kisurra). Per la medesima società il Koldewey ha lavorato lunghi anni a scoprire gli edifici di Babylon e l'Andrae ha posto in luce gli avanzi dell' antica capitale assira Assur (Kalat Scergat).

A — BABILONIA.

Sumer e Akkad — L'antico nome del paese di Sinear che più tardi fu denominato da Babylon suonava «Sumer e Akkad»: i Sumerî, che risiedevano al sud ed erano emigrati da un paese montuoso, non erano semitici, gli Accadi, abitanti del nord o ricacciati verso il nord, erano semitici. I Sumerî in periodo arcaichissimo per mezzo di una canalizzazione grandiosa con le relative arginature resero in gran parte coltivabile la pianura profonda ed esposta a costanti inondazioni sul corso inferiore dei due fiumi, Eufrate e Tigri. Dei canali sotterranei con delle volte eseguite ad incuneamento in modo poco conforme alle regole dell' arte (fig. 129) servivano allo scarico delle acque delle città e dei palazzi. I più antichi monumenti conservati, statue e rilievi, sono tornati alla luce in Nippur e in Tello. Essi presentano delle proporzioni tarchiate, le statue specialmente dei corpi goffi. Uno scialle villoso co-

Fig. 129. Antico canale mesopotamico coperto a volta. Nippur.

stituisce di regola l'unica veste. che nell'uomo lascia libera la parte superiore del corpo, nella donna lo ricopre interamente o almeno sino alla metà. Guerrieri e simili portano lunga la barba e spesso anche i capelli, i sacerdoti radono l'una e gli altri. Il tentativo di distinguere sui monumenti da questi segni esteriori Semiti e Sumerî non è riuscito; si dovrebbe venire alla conseguenza che tutti gli dèi sumerî fossero di aspetto semitico. I più antichi rilievi, come «l'uomo con l'ornamento del capo a ventaglio» sono piatti, più tardi le figure acquistano maggiore sporgenza. In contrapposizione alla loro rarità nell'arte egiziana, sono relativamente frequenti le vedute di prospetto, per lo meno per il viso, ma con questo non usciamo dalle regole del parallelismo, che domina anche qui completamente l'arte. È notevole che sin da principio riesce felicemente la rappresentazione della figura maschile nuda e qui si fa già valere la tendenza allo sviluppo atletico del corpo, alla rappresentazione più dei muscoli e delle carni che delle ossa. Le opere più mature del periodo postarcaico sono le statue e i rilievi del re Urnina (verso i 3000), di cui uno rappresenta lui e i suoi figliuoli alla costruzione

Fig. 130. Rilievo del principe Urnina. Tello.

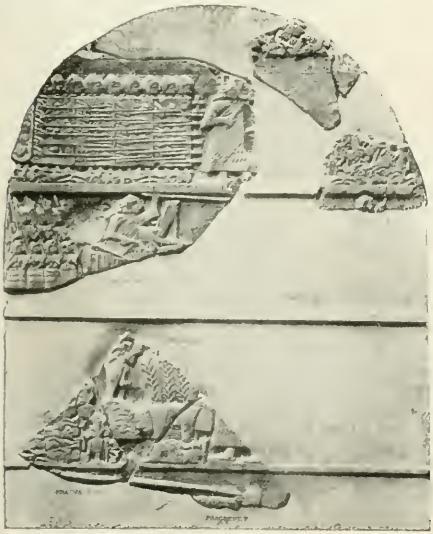


Fig. 131. Un lato della stele degli avvoltoi. Il principe Eannatum in battaglia. Tello.

Fig. 132. Fregio di un vaso di argento del principe Entemena. Tello.

Fig. 133. Testa di capra in rame. Prima in Filadelfia.

di un santuario (fig. 130). La rappresentazione è disposta antiteticamente in due file; la grandezza delle figure è diversa ma come nell'arte egiziana le proporzioni maggiori sono date al personaggio più importante. Un progresso decisivo è presentato dalla così detta « stele degli avvoltoi » (fig. 131), il monumento di vittoria di Eannatum di Lagasc (verso il 2950), dove l'artista per la prima volta presenta delle masse (l'esercito attaccante, i prigionieri nella rete del dio, i cadaveri nella fossa e sul campo di battaglia). Ma anche qui come nell'arte egiziana manca una reale rappresentazione della prospettiva con riduzione delle proporzioni delle figure nello spazio: esse sono scaglionate in file sovrapposte. La stele, che è coperta tanto sulle facce quanto sui lati stretti di sculture, deve il suo nome agli avvoltoi, i quali rapiscono nell'aria le membra dei nemici uccisi. I rilievi in pietra del tempo di Entemena (verso il 2900) e il sontuoso vaso in argento con fregi di animali graffiti (fig. 132) rivelano la tendenza verso l'eleganza, che perfino non rifugge dal trasformare scherzevolmente il sacro stemma di Lagasc, l'aquila a testa di leone che poggia le sue zampe sul dorso di due leoni: i leoni spalancano la bocca contro la loro costrittrice oppure vengono sostituiti da cervi e da stambecchi. Gli animali tormentati costituiscono in gruppi antitetici una catena senza fine intorno al corpo del vaso, in quanto che i leoni addentano i cervi e gli stambecchi alla testa. Si rivela qui, come anche nelle rappresentazioni posteriori della lotta di Gilgamesc con il leone ed altri mostri sui cilindri arcaici, una profonda differenza con l'arte egiziana, la tendenza a trattare la figura di animale come elemento decorativo, tendenza che attraverso l'arte cretese-micenea passa all'arte greca (vasi corinzi). La ragione principale sta nel fatto che la religione babilonese-assira, che rappresentava i suoi dèi o in aspetto puramente umano o sotto simboli, pochissimo tolse dalle figure di animali per le sue rappresentazioni, non le circondò quindi di quel carattere sacro che invece esse assunsero nel pantheon egiziano, in prevalenza teriomorfico. Delle teste

Fig. 134. Statuetta del Lupad di Umma.

Fig. 135, 136. Scene svolte di cilindri sigillari del tempo dei re di Akkad. (Furtwängler).

di animali in bronzo provenienti da Tello (toro) e da Nippur (?) (capra, fig. 133) mostrano la superiorità nella rappresentazione degli animali di fronte alla rappresentazione degli uomini. Nella statuetta del Lupad di Umma, che può appartenere presso a poco al tempo di Eannatum, la testa col naso sporgente, cogli occhi sbarrati è ad ogni modo assai superiore al tozzo corpo, privo di forme nel quale si distinguono solo le braccia incrociate al petto (fig. 134). Ed oltre a ciò, secondo una spiacevole abitudine mesopotamica, delle iscrizioni coprono l'intero corpo.

Di fronte a questi lavori è grandioso il progresso che presentano le creazioni della dinastia degli Accadi; già la statua di Manischtusus (verso il 2700) rivela una concezione più naturale della testa e del corpo; i cilindri di questo periodo, in parte da lungo tempo conosciuti, si distinguono tanto per splendore di tecnica quanto per riproduzione di forme e di composizione. Che essi si limitino a dei soggetti semplici, come la lotta dell'eroe con il leone (fig. 135), l'abbeveramento del toro sacro, la preghiera alla divinità, l'andata al sacrificio (?) (fig. 136), non può essere a loro rimproverato, poichè i frammenti di alcune stele

Fig. 137. La stele di Naram-Sin, da Susa. Louvre.

Fig. 137-a. Toro androcefalo. Steatite. Louvre.

Fig. 137-b. Cane del tempo del re Sumu-ilu. Steatite. Louvre.

con rappresentazione di battaglia dimostrano che questi artisti potevano trattare anche soggetti più complicati se ne era loro intendimento: gli incisori di cilindri si sforzano verso una chiara rappresentazione. Anche nella riproduzione del corpo umano e del corpo animalesco, della muscolatura nelle braccia e nelle gambe gli artisti di questo periodo sono superiori ai loro predecessori. Si può ora parlare di uno sviluppo unitario, di un chiaro progresso di arte. E i ritrovamenti di oggetti sparsi per tutta la Mesopotamia sono sufficienti appunto per testimoniare quest'unità di sviluppo, senza notevoli differenze locali. Certamente qua e là noi abbiamo a che fare

Fig. 138. Statua seduta di Gudea. Tello. Louvre.

Fig. 139. Testa di Gudea. Tello. Louvre.

Fig. 140. Testa all' incirca dell' età di Gudea. Berlino.

con delle singole personalità artistiche predominanti, come il creatore della stele di vittoria di Naram-Sin, la quale fu trasportata da Sippara a Susa (fig. 137). Naram-Sin ed i suoi hanno inseguito i Lulubi fino sulla montagna dove troneggiano al disopra della scoscesa cima il sole e la luna. Alcuni dei nemici sono morti e precipitano giù per la dirupata pendice boscosa, uno cade ai piedi del principe, altri implorano grazia. Tutto l'avvenimento storico è concepito simbolicamente; la figura gigantesca del re sovrasta tutti, ciascuno dei suoi uomini, ciascuno dei nemici rappresenta delle schiere. Non è qui figurato un momento isolato della battaglia, come l'uccisione del re di Kisc sulla stele degli avvoltoi o come nei quadri di battaglia egiziana (fig. 113), ma è rappresentata tutta la lotta coi Lulubi che abitano nella montagna; il paesaggio partisce e avviva l'insieme. Lo spettatore può con un solo sguardo afferrare il tutto e rimane sufficiente giuoco d'intuizione alla sua fantasia. Di fronte a questo hanno poca importanza alcune imperfezioni di disegno. Della statuaria di tutto tondo dell'ultima dinastia degli Accadi danno un'idea favorevole i tori a testa umana sdraiati, di cui uno con ricco intarsio colorato (fig. 137-a). In esso non soltanto è vivamente colta la forma ma anche il carattere dell'animale, come lo è anche nel piccolo cane la cui iscrizione, che menziona il re Sumu-ilu, lo riporta agli ultimi secoli del terzo millennio a. C. (fig. 137-b). Queste statuette avevano uno scopo pratico, servivano per calamai, come indica l'incavo nel dorso in cui era inserito un vasetto.

A tale altezza non si è mantenuta l'antica arte mesopotamica: i tempi delle dinastie di Uruk e di Ur segnano una lenta decadenza e nei cilindri ciò apporta da un lato un notevole impoverimento, dall'altra l'introduzione di soggetti mitologici variati, la cui riproduzione superava la capacità degli artisti. Si trovano anche le tracce di un indirizzo arcaizzante che poscia diviene più forte con la dinastia di Babylon (dal 2225). Al periodo che precede di poco la dinastia di Ur (verso il 2500) appartiene Gudea di cui sono tornate alla luce numerose statue sedute ed erette in Lagasc (fig. 138-140). La testa espressiva porta per lo più un turbante il quale prima della dinastia degli Accadi non compare. Gambe e mani sono assai bene trattate, nel vestito il cadere delle pie-

Fig. 141. Testa d'età anteriore a Gudea, Sumeri » di Nippur.

Fig. 142. Parte superiore di una statuetta femminile. Da Tello. Louvre.

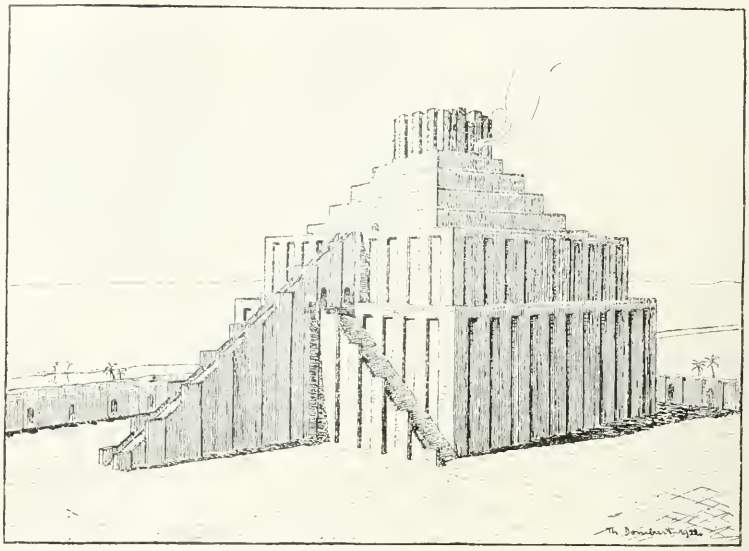


Fig. 143-a. La torre di Babylon. Ricostruzione di Th. Dombart (Bildarchiv 248

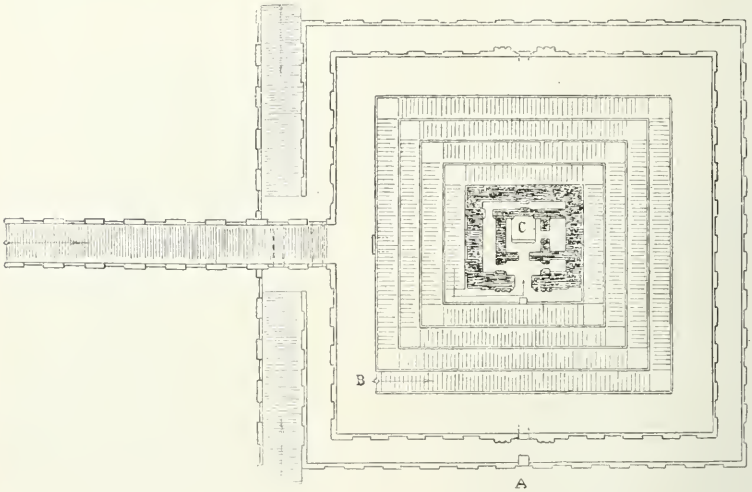


Fig. 143-b. La torre di Babylon. Pianta di Th. Dombart (Bildarchiv 248).

A. Altare. B. Principio della rampa. C. Trono.

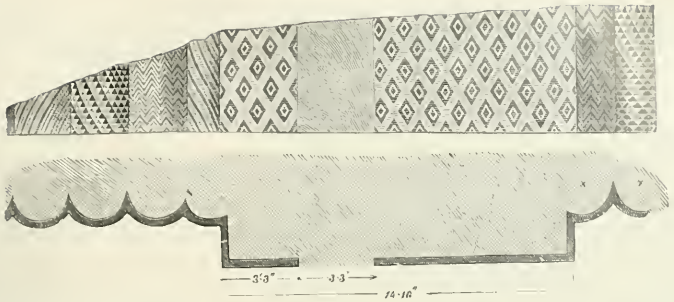


Fig. 144. Rivestimento e sezione della parete di un palazzo a Warka nella Mesopotamia meridionale. (Loftus).

ghe è riprodotto naturalisticamente, ma le proporzioni generali rimangono ancora infelici, la testa poggia quasi senza collo sulle larghe spalle. Un certo numero di teste calve, come quella della figura 140 e quella ritrovata in Nippur (fig. 141) fa conoscere il graduale sorgere di questo stile tra il tempo di Naram-Sin e di Gudea: alcune potrebbero essere più recenti di Gudea. Come più recente può anche valere un delizioso rilievo di Tello che rappresenta la dea Ningul e la non meno graziosa statuetta femminile di Tello conservata solo nella parte superiore (fig. 142). Qui prevalgono di già le snelle proporzioni che noi possiamo seguire giù fino al periodo dei Cassiti (confr. pag. 67). Un importante progresso del periodo di Gudea è la rappresentazione dell'occhio di profilo nel rilievo, ma è notevole che questa conquista, che del resto non esce fuori dagli schemi del parallelismo, è andata di nuovo perduta nel periodo cassitico.

Al periodo dei re di Ur appartengono molte figure in rame, così un toro di corpo tozzo che solleva potentemente la testa, una donna la quale con ambedue le braccia sostiene un canestro sul capo.

La sede principale dei principi della Babilonia settentrionale fu Akkad. Alquanto più tardi acquistò prevalenza la città di Ur (El Mugheir) donde sarebbe uscito Abramo, e che fu sede di principi amanti dell'architettura. Ancora più tardi prevalse Babylon (Hille). Al sud-est si trovava Nippur (Nuffar) che racchiudeva un grande santuario del dio principale Enlil, la più importante sede del suo culto. Ancora oggi s'innalzano per circa 30 m. i cumuli di rovina della grande torre del tempio (zikkurrat). La celebre torre babilonese (nel santuario di Marduk) che fu distrutta solo da Serse si innalzava secondo la verosimile ricostruzione (fig. 143; confr. anche fig. 150) al di sopra di un alto basamento, che si poteva raggiungere per mezzo di una scala libera ad essa addossata, e portava sull'alto un tempio. Torri simili

Fig. 145. Chammurabi. Rilievo in calcare. Museo Britannico.

Fig. 146. Pietra di confine del re Marduk-baliddin di Babylon. 714 a. Cr. Berlino.

costituivano quasi da per tutto in Babilonia una parte principale dei santuarî. Delle rampe obliquamente ascendenti conducevano intorno alla torre che si rastremava a poco a poco sino alla piattaforma superiore, la quale serviva anche all'osservazione delle stelle. In Nippur accanto alla torre, qui non quadrata ma oblunga, dentro la corte circondata da mura, s'immagina che esistesse la bassa casa del dio, la quale doveva essere destinata a cerimonie del culto e alla conservazione delle offerte votive; una grande porta costituiva l'accesso a quella corte da un vestibolo egualmente circondato di mura il quale conteneva dei santuarî più piccoli. Tutte le mura erano di mattoni crudi. In Sippara è stato ritrovato un edificio rettangolare diviso in sei spazi e con stretto vestibolo appoggiato di lato: si ritiene che sia una scuola. Le case di abitazione erano innalzate con mattoni crudi. La città stessa si estendeva sopra una terrazza artificiale alta metri 6-10.

Degli edifici profani si è conservato presso che nulla. La colonna trovò uso solo in una destinazione sacra e viene inoltre messa insieme faticosamente con singoli mattoni che sono tagliati come un segmento di cerchio: i Sumerî evidentemente nella loro patria montuosa avevano conosciuto i sostegni a colonna, ma li avevano abbandonati come membri architettonici nelle pianure dell'Eufrate. Il vano principale non si stende in profondità ma è disposto trasversalmente ed ha i suoi ingressi dai lati lunghi. Come decorazione architettonica serviva talvolta il mosaico; il frammento di parete trovato in Warka (fig. 144), che è costituito da mezzi cilindri allineati ai due lati di un pilastro sporgente, ci istruisce tanto sul processo tecnico (le singole parti del mosaico consistono di lunghi cunei di argilla conficcati nel muro) quanto anche sul suo aspetto artistico di tappeto.

Fig. 147. Drago. Rilievo in mattoni smaltati a vari colori. Berlino. (Andrae).

Babilonia. — Dal momento in cui Hammurabi nel XX secolo riunì per la prima volta l'intera Babilonia sotto il suo scettro e rivolse le sue cure tanto ad una estesa rete di canali quanto a grandiose costruzioni, Babylon (Babil) posta sulle due rive dell'Eufrate si innalzò a capitale della regione. Un rilievo del Museo Bri-

tannico (fig. 145) mostra gli energici tratti del potente principe senza alcun abbellimento; la barba discende lunga e fluente, ma in contrapposizione a quella di Naram-Sin ha già una partizione orizzontale nell'alto. Anche la statuaria di tutto tondo di questo periodo ha creazioni rispettabili ma non importanti. L'antico impero babilonese decadde dopo la sua conquista per opera dei Cassiti (Cossei, verso il 1760). L'arte di questo periodo è ancora poco investigata, cosicchè noi possiamo soltanto constatare attraverso i cilindri sigillari e i bassorilievi delle pietre di confine (kudurru) che nell'originaria arcaistica povertà di forme penetra un vigoroso naturalismo il quale appare specialmente in alcune figure di animali e in statue in bronzo e in avorio di regine, provenienti da Susa. Noi vediamo qui sorgere le più splendide caratteristiche di quello che sarà in appresso lo stile assiro. Appaiono già anche il costume assiro e la stoffa riccamente ornata di figure. Una pietra di confine babilonese del re Marduk-nadinachi (verso il 1100) si è a ragione considerata come il più antico monumento di stile assiro. Nel periodo cassitico vengono resi alati gli animali sacri, appare la figura del Grifo, il cui precursore è il drago del dio straniero Ningischzida, introdotto da Gudea, e si trovano le prime sicure rappresentazioni dell'« albero sacro » (fig. 173). Molte influenze sembrano additare verso occidente, verso l'Asia Minore e verso l'Assiria, donde verosimilmente anche proveune l'immagine della « dea nuda » la quale non appare prima del tempo della dinastia di Babylon.

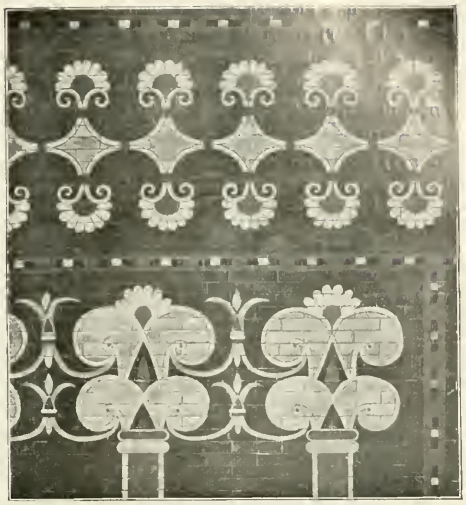


Fig. 148. Decorazione parietale a mattoni smaltati in vari colori. Babylon. (Andrae).

Fig. 149. Testa di una statuetta maschile da Assur (verso il 2500).

In una delle più antiche pietre di confine, cassitiche, la quale è stata trovata in Susa, vi sono degli uomini, i quali rassomigliano alle più antiche rappresentazioni ittite. In breve, per quanto tutto ancora sia qui oscuro, non può essere messa in dubbio l'importanza del periodo cassitico per la storia dell'arte mesopotamica. Come lo mostra la pietra di confine del re Marduk-baliddin dell'anno 714 (fig. 146) anche l'arte babilonese ha subito l'influenza dell'arte assira potentemente fiorente sin dal principio del primo millennio.

L'ultima fioritura d'arte di Babylon si ricollega ai re caldei, soprattutto a Nebukadnezar II (604-561). Le testimonianze della sua attività architettonica sono

venute ora alla luce per mezzo degli scavi, i quali hanno messo allo scoperto la sua rocca (El Kasr) costruita su un'alta terrazza, con cortile e sala, con corridoî e camere, e le gigantesche mura della città oltre alle banchine con i luoghi di ormeggio per le navi. Si sono trovate anche una strada processionale selciata che conduceva al tempio di Marduk (Esagila?) con il suo zikkurrat (confr. fig. 143) e lo spazioso tempio di Ninmach. Dai muri laterali della strada processionale proviene un corteo di draghi (fig. 147) e di leoni in mattoni smaltati e in leggiero rilievo, vigorosamente disegnati, talvolta bianchi con giubba gialla, talvolta gialli con giubba verde (forse una volta rossa?) su fondo celeste (tav. III): essi per lo meno non sono inferiori ai leoni di Ninive.

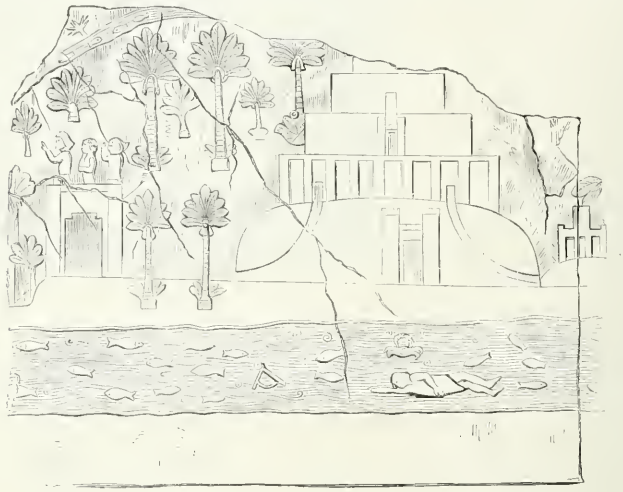
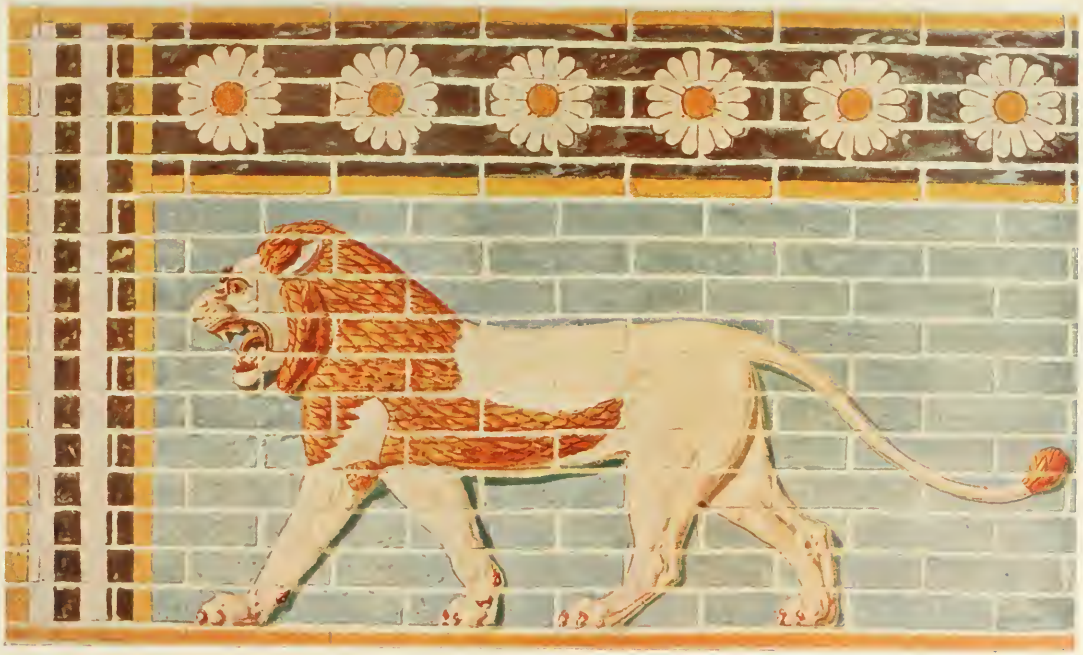


Fig. 150. Tempio a rampe con parco, da un rilievo di Kujundscik. (Layard).

La medesima tecnica, solo senza rilievo, quale anche è prediletta in Assiria, con colori ancora più ricchi, dominava nel rivestimento della grande sala della rocca (fig. 148). Sulle pareti azzurro-scure della facciata si susseguivano dei pilastri gialli. Dalla loro estremità superiore si sviluppano dei fiori cilestrini del tipo degli iris, due, uno sopra l'altro, con una specie di palmetta nel calice. È stato qui riadoperato per un libero coronamento superiore un motivo egiziano (fig. 92) nello stesso modo che esso appare in Cipro in capitelli reali (fig. 202): il raddoppiamento delle volute si trova di nuovo in Assiria (fig. 154). Degli steli ricurvi con fiori di loto uniscono le coppie di capitelli. Nella parte superiore della parete si distende un fregio di palmette bianche contrapposte. Si tratta in complesso non di un'architettura reale imitata ma di una decorazione parietale che si vale di motivi architettonici. A questo corrisponde il bianco orlo che circonda tutte le forme e produce una gradevole separazione dei colori.

Non molto dopo questa magnifica creazione dell'arte caldea Babylon perdette la sua indipendenza: nel 538 essa fu conquistata dai Persiani.



IL LEONE DI BABILONIA.
Rilievo in mattoni smaltati dalla strada delle processioni al tempio di Marduk.

Fig. 151. Palazzo di Sargon in Chorsabad. (Place).

B. — ASSIRIA.

Gli scavi in Assur (Kalat-Scergat), l'antica capitale dell'Assiria, hanno cominciato a permetterci uno sguardo nel secondo, perfino nel terzo millennio dell'arte assira. Da più lungo tempo invece conosciamo gli ultimi tre secoli dell'Assiria. Dei ricchi documenti di arte assira furono ritrovati sulla sponda sinistra del Tigri nelle vicinanze di Mossul. Essi vengono denominati dai luoghi di ritrovamento Nimrud (Kalach), Chorsabad (Dur-Sarrukin) e Kujundscik (Ninive). Esse sono soltanto le ultime onde di un'antica corrente di civiltà. I dati di fatto sopra riportati (p. 67 s.), la tradizione letteraria, le impronte di cilindri assiri sopra documenti cappadoci del

terzo millennio fanno indurre l'esistenza di un'arte sino dal 2500 circa: le più antiche sculture finora additabili, appunto da datarsi verso il 2500, mostrano chiaramente l'influenza dell'antica arte mesopotamica, esse imitano le così dette opere sumeriche in maniera inabile. Una delle teste trovate in Assur (fig. 149) presenta accanto ai capelli corti una folta barba ricciuta e il labbro superiore rasato. Poscia mancano sculture di tutto tondo sino al tempo di Tiglathpileser I, (verso il 1100) e soltanto sotto il fondatore della prima monarchia mondiale assira, il bellicoso Asurnazirpal (885-860), il costruttore del palazzo di nord-ovest a Nimrud (dove già prima era stata trasportata la residenza da Assur) e sotto suo figlio Salmanassar (860 825), il quale costruì il palazzo centrale, i documenti divengono più abbondanti. Sotto il governo di Sargon (722-705), il fondatore di Chorsabad, e di suo figlio Sennaherib (705-681), a cui si deve il palazzo meridionale in Kujundscik l'arte prese un nuovo slancio. Una particolare ultima fioritura ebbe sotto Asurbanipal (Sardanapalo, 668-626) il quale completò l'opera di suo nonno Sennaherib in Kujundscik, costruendo il palazzo settentrionale. La caduta di Ninive sotto i Medi (606) pose un termine alla fiorente arte assira.

Architettura. — In Assur sono state scoperte le fondamenta di un doppio tempio del dio del cielo Anu e di suo figlio Adad che risale sino al 1100. Un grande cortile era circondato dinanzi e sui lati da mura assai spesse con ogni genere di camere interne; nel fondo si trovavano i due templi, di cui ciascuno conteneva un vestibolo trasversale e dietro (in contrapposizione al tempio babilonese, pag. 66) una cella allungata che si stendeva in profondità e che terminava con una profonda nicchia. Nella ricostruzione del tempio per opera di Salmanassar (860-825) al posto della nicchia fu stabilita una vera e propria camera posteriore. È evidente la somiglianza della pianta col tempio di Salomone (fig. 196); la lunga cella invece della cella trasversale babilonese rappresenta un notevole progresso artistico, il quale tuttavia risale ad influenze straniere, di Asia Minore. La grande pianta è completata da due zikkurrat (torri a rampe, fig. 150; confr. fig. 143), una in immediato collegamento di ciascun tempio. Dopo questo si è potuto riconoscere anche come un gruppo di tre templi (G) con i loro cortili (D, E, F) l'angolo meridionale del palazzo di Chorsabad (fig. 151) che prima si considerava come gineceo: tutte e tre hanno

Fig. 152. L'ingresso del palazzo di Sargon in Chorsabad (fig. 151 L). (Restaurazione di Place).

un comune zikkurrat (O, come al solito interamente isolato, il quale in origine era alto 45 m. ed era rivestito di mattoni smaltati di vario colore.

Tra gli edifici d'uso profano i più importanti sono i numerosi palazzi. Queste gigantesche costruzioni eseguite quasi interamente in mattoni crudi (raramente appaiono anche dei mattoni cotti) si sono pur troppo conservate solo nelle loro parti inferiori, le quali sono rimaste coperte e protette dallo scarico delle parti superiori. Con gli avanzi delle mura si sono spesso conservate nello stesso tempo lunghe serie di rilievi in pietra che rivestivano le pareti internamente. I palazzi, ai quali appartenevano lastre di alabastro e mattoni smaltati, che si sono conservati, ma inoltre pitture a mosaico e a fregio, sono andati distrutti per differenti cause, per il materiale poco resistente, per la salsedine corroditrice del suolo di argilla ed anche per il fuoco. Così le parti argillose divennero polvere o scarico informe, le parti di legno si ridussero in carbone, la rivestitura delle pareti invece, che consisteva in lastre di pietra, rimase per lo più al medesimo posto, in piedi o giacente, dove stava originariamente. Con il loro aiuto e con quello degli avanzi di mura è stato possibile di rintracciare per lo meno la pianta dei palazzi assiri.

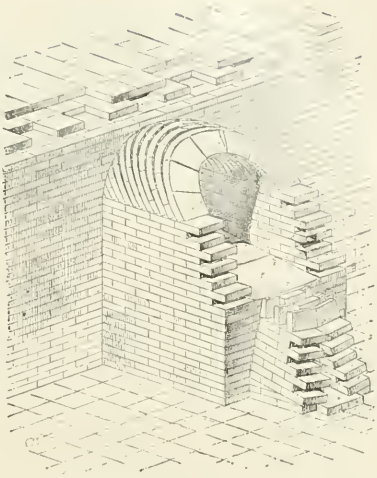


Fig. 153. Canale di scarico a volta in Chorsabad. (Chipiez, da Place).

In generale i palazzi assiri mostrano attraverso tre secoli la medesima forma e partizione per quanto la loro estensione sia assai differente. Essi si innalzavano sopra alte terrazze murate in mattoni crudi, che terminavano con un parapetto ed una cornice, costituita come in Egitto da una gola e da una lastra sporgente. Avevano come punto centrale un gruppo di cortili intorno ai quali erano disposte camere grandi e piccole e numerosi passaggi di larghezza relativa. Nelle iscrizioni i palazzi vengono indicati come alti, tuttavia in nessun luogo si è offerto un dato sicuro

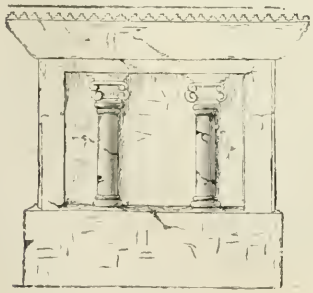


Fig. 154. Costruzione a colonne su un rilievo di Chorsabad. (Botta).

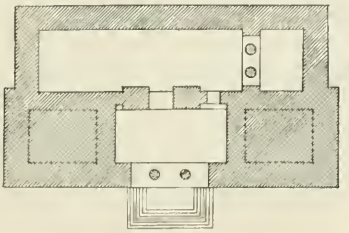


Fig. 155. Edificio con chiani . Chorsabad. (Koldewey).

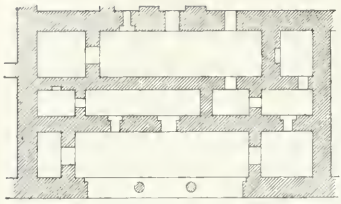


Fig. 156. Hekal ittito . Kujundscik. (Koldewey).

per ammettere una costruzione a più piani. Prendiamo come tipo il piano del palazzo di Sargon in Chorsabad (fig. 151) e distingueremo facilmente tre parti separate. Per mezzo di una scala aperta A si giunge, attraverso tre grandi porte ad androne riccamente ornate B, nella corte principale quadrata C, che costituisce il punto di unione dei tre quartieri. A nord-ovest di essa si ha il palazzo principale col cortile oblungo K, il quale è reso accessibile per mezzo dell'ingresso particolare S. La porta di gala ad androne L (fig. 152) conduce alle sale di stato che si distendono intorno al cortile M, mentre accanto delle stanze più piccole servivano al re come abitazione. All'angolo orientale del palazzo sono disposte le numerose stanze di servizio J. L'angolo meridionale è occupato da quel gruppo di templi (D-H) con il loro zikkurrat (O) di cui abbiamo parlato. Del singolare edificio separato N all'angolo occidentale parleremo di poi (fig. 155). Da tali palazzi reali naturalmente differivano assai le case del popolo e probabilmente anche le abitazioni d'estate dei principi. Delle armature in legno e dei padiglioni ricoperti di oscure pelli di animali ritornano frequentemente nelle rappresentazioni figurate, contrasto voluto alle massi uniformi dei palazzi colossali che solo per mezzo delle porte ad androne e talvolta di una partizione delle pareti in fasce perpendicolari (fig. 157, 163) presentavano una leggiera variazione nell'aspetto delle alte e chiuse mura esterne. Oltre a ciò si deve certamente ritenere che i palazzi fossero circondati da ricchi parchi, i quali piacevano tanto agli Assiri quanto i graziosi giardini agli Egiziani; la regolare disposizione di una tale villa è tornata alla luce in Assur presso un edificio destinato a cerimonie festive.

Colonne. – Il fenomeno più sorprendente dell'antico palazzo assiro è che esso, per quanto finora possiamo giudicare, non adopera la colonna, la quale nell'architettura dell'Egitto, che sempre più si rivela come la vera e propria patria di questa forma architettonica, ha una così grande funzione; ad ogni modo si sono ritrovati in Assur dei frammenti di colonne di basalto, appartenenti al più tardi all'XI secolo, che sono per altro di uso incerto. Qui al fusto a sedici facce si collega direttamente il capitello, il quale ha la forma di un calice dal profilo di una ninfea schiusa poggiata sopra un pesante cuscino quale si ritrova anche più tardi nell'Assiria. Forse attraverso l'arte dell'Asia minore o della Siria (non l'arte ittita) il tipo potrebbe essere derivato da modelli egiziani. Sulla così detta tavola del sole di Sippara (verso l'870) appare come sostegno di un baldacchino una leggiera colonna che risale ad un originale dell'XI secolo. Ma porticati e sale a colonne sembrano mancare in origine all'architettura assira. La copertura delle stanze si faceva con travi di cedro su cui poggiava uno strato di

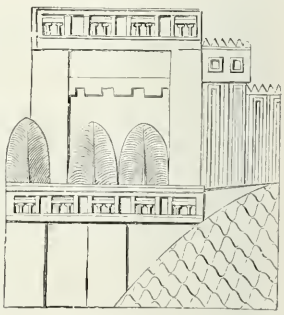


Fig. 157. Costruzione assira con colonne. Rilievo da Kujundscik. (Layard).

Fig. 158. Pilastri e colonne su leoni e tori alati. Rilievo da Kujundscik. Museo Britannico.

argilla. Delle volte a botte eseguite ad incuneamento erano in uso, per quanto noi sappiamo, soltanto in tombe (Assur, Sippara) ed in impianti idraulici dove ci imbattiamo anche in tipi più difficili di copertura a volta (fig. 153). Anche gli androni erano volentieri chiusi ad arco tondeggiante fig. 152). Se d'altro lato nelle rappresentazioni si trovano dei piccoli edifici coperti di ripide cupole, queste erano certamente costruite solo in mattoni crudi. Dalla scarsa solidità di questo materiale comunemente adoperato dipende anche il grande spessore delle mura, il quale era necessario in un clima con rapidi mutamenti di temperatura.

Per la prima volta nella seconda metà dell'VIII secolo, nel nuovo impero assiro che comincia con Tiglathpileser III 745-727), gli Assiri appresero a conoscere un particolare uso architettonico della colonna dai loro vicini occidentali, i « Chatti » o Ittiti (vedi sotto); dall'occidente traevano essi anche una gran parte del loro legname da costruzione. Innanzi tutto la colonna si presenta come membro del « Bit-Chilani » (casa a colonna), una parte di edificio preso a prestito dagli Ittiti, come affermano gli Assiri, la cui caratteristica distintiva era un atrio aperto con colonne. Un tale Bit-Chilani appare nella forma più semplice fig. 154) in Chorsabad fig. 151 N°: l'atrio fiancheggiato da due forti ali costituisce l'ingresso ad una sala (fig. 155). Più tardi in Kujundscik, anche le ali piene vengono adattate a camere e finalmente i vani posteriori vengono sviluppati più riccamente in un « hekal a maniera ittita » fig. 156). Partendo da tali origini sembra che la colonna nel VII secolo sia penetrata nei grandi palazzi

Fig. 159. Lastra in bronzo a rilievo battuto. Dalla porta di Balawat. Museo Britannico.

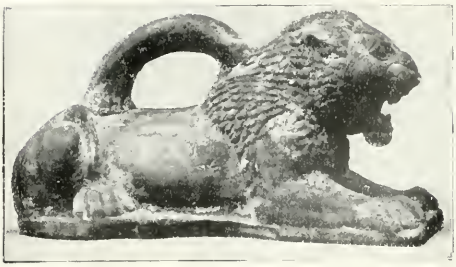


Fig. 160. Leone in bronzo di Sargon. Da Chorsabad. Louvre.

assiri, in parte nella formazione di passaggi aperti da una sala all'altra, in parte nel riempimento di abbaini (?) a forma di finestre (fig. 157). Si possono distinguere due tipi di colonne. Talvolta esse erano alte e snelle e venivano costruite forse in legno con rivestimento di metallo. Avevano una base rigonfia con ornamentazione all'intorno di serie di foglie ed un capitello che o aveva la forma di una ninfea schiusa (vedi pag. 72) o terminava come un iris a volute (confr. fig. 148). La base posava talvolta sul dorso di leoni, di tori, o di Sfingi in pietra (fig. 158). Altre volte invece le colonne oltre ad una base bassa avevano un capitello il quale ripete due volte l'uno sopra l'altro il motivo a voluta della comune colonna ionica (fig. 154). In qualche pilastro il capitello assumeva la forma del così detto capitello eolico (confr. fig. 148).

Arti figurate. — Alle costruzioni assire il valore artistico è dato prevalentemente dalla decorazione scultoria e pittorica. Il rivestimento assai diffuso delle pareti per mezzo di differenti generi di legno, noi lo conosciamo solo dalle iscrizioni. Anche dell'ornamentazione in metallo, la quale vi aveva una grande parte, si sono conservati solo scarsi avanzi; tra essi dei frammenti di una palma in bronzo dorata, come ne erano collocate dinanzi ad un ingresso nel palazzo di Chorsabad, ed alcune lastre di bronzo battuto che servivano di copertura a salde porte in legno di cipresso o di palma. Poichè, in contrapposizione ai portali aperti a colonne dei Bit-Chilani, i portoni principali erano chiusi saldamente con simili battenti. Tali lastre furono ritrovate nella collina di rottami di Balawat, ad oriente di Mossul

Fig. 161. Statua arcaica da Assur. Verso il 1100 a. Cr.

(fig. 159); esse rappresentano gesta pacifiche e guerresche di Salmanassar (860-825). Anche dei simboli degli dei in oro ed argento erano applicati alle porte dei templi. Eccellente per concezione e per fusione è una serie di leoni giacenti, di differente grandezza, con un anello sul dorso (fig. 160); essi servivano come pesi e portano di regola le relative indicazioni. Le più antiche statue completamente conservate, che si possono designare come colonniformi, appartengono al tempo verso il 1100. Le braccia sono incrociate al petto; in esse, come anche nel dorso, la muscolatura sporge con un risalto che costituisce un chiaro contrasto allo stile del periodo di fioritura dell'antica arte mesopotamica. Le statue libere in pietra sono rare; oltre a statue e statuette di re (Asurnazirpal, Salamanassar, Asurbanipal) appaiono anche immagini di dèi, ad esempio della dea nuda Istar, del dio Nebo.

Scultura e pittura sono in Assiria quasi esclusivamente all'immediato servigio dell'architettura: esse costituiscono il rivestimento parietale. Sopratutto nelle porte ad androne (fig. 152) si accumulava una ricca decorazione. Degli ornamenti, per lo più gialli su fondo azzurro dipinti a fuoco su mattoni, circondavano gli archi delle porte (fig. 162) o decoravano le stanze del tempio (fig. 163). Delle gigantesche figure alate, tori e leoni a testa umana, scalpellati dalla pietra (fig. 164) stavano a guardia del portone principale. Il tipo è, sì, quello antico babilonese ma l'esecuzione è assira: noi lo ritroviamo presso gli Ittiti (fig. 176). Figure simboliche o l'eroe nazionale Gilgamesc (secondo l'usuale interpretazione) come domatore del leone, anche esse di proporzioni gigantesche, adornavano le facciate adiacenti. Le pareti delle camere ufficiali e dei grandi corridoi erano rivestite sino a considerevole altezza, talvolta in doppia fila sovrapposta, di lastre di calcare tenero alabastrino nelle quali erano rappresentate in bassorilievo scene della vita di corte, cerimonie religiose, sacrifici, guerre, cacce. Al disopra dei rilievi si distendevano nelle camere forse anche fregi di lastre di argilla smaltata, in parte con rappresentazioni figurate, in parte con motivi ornamentali; altrimenti le pareti erano ornate di pitture decorative e nelle stanze comuni erano solo imbiancate. Nei palazzi più antichi di Nimrud sono comuni dei pesanti motivi vegetali (palmette, boccioli, bacche di abete) insieme ad una ornamentazione di corde intrecciate; in Chorsabad predominano, accanto a leggiere palmette e fiori di loto, delle

Fig. 162. Cornice di porta in mattoni smaltati. Chorsabad. (Place).

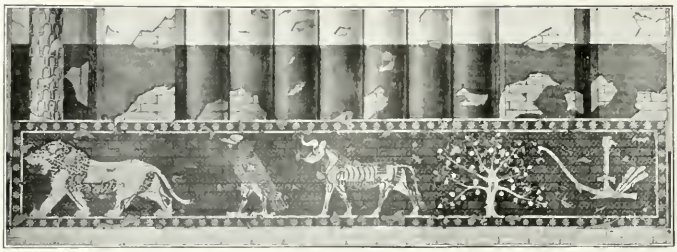


Fig. 163. Leone, aquila, toro, albero, aratro. Fregio in mattoni smaltati. Chorsabad. (Place).

file di margherite. Anche i pavimenti e le soglie delle porte erano rivestite di lastre di pietra, i cui ricchi motivi si contraddistinguono tanto per la regolarità e simmetria della disposizione quanto per la vigorosa, caratteristica stilizzazione delle forme vegetali. Gli elementi dell'ornamentazione vegetale assira ad ogni modo si fanno derivare completamente dall'Egitto donde essi sembrano essere stati tolti a prestito già in parte nel secondo millennio.

Nella rappresentazione di uomini, le donne appaiono assai raramente (confr. fig. 170), noi osserviamo delle considerevoli limitazioni della capacità artistica. La verità dell'insieme viene ancor più che nell'Egitto sacrificata alla chiarezza del particolare oppure, come per gli esseri a guardia delle porte (fig. 152) viene subordinata alla disposizione architettonica. Il loro corpo riempie il portone in profondità, col petto e con la testa essi sporgono fuori del vano. Sono trattati per metà come rilievo, per metà come sculture libere e nel periodo più antico appaiono con tre zampe anteriori affinchè anche la veduta laterale possa dare tutte e quattro le gambe egualmente gradienti fig. 164 : soltanto da Sennaherib (705-681) in poi questi colossi sono rappresentati con sole quattro gambe. Nelle figure colossali umane delle facciate troviamo le gambe di profilo, la testa e il tronco di pieno prospetto (fig. 152), nei quadri di battaglia più animati vengono evitati tutti i movimenti dai quali possano essere spezzati per il nostro occhio i piani paralleli del corpo. Un altro impedimento alla libera estrinsecazione artistica lo costituisce il rigido

Fig. 164. Leone androcefalo alato (Lamassu). Età di Asurnazirpal. Museo Britannico.

cerimoniale, il quale si rispecchia specialmente nel costume. L'acconciatura artificiale dei capelli e della barba toglie alle teste vita ed espressione. Nelle rappresentazioni della vita religiosa e di corte i movimenti appaiono regolati nel modo più rigoroso, gli ornamenti di gala si irrigidiscono intorno ai corpi, i quali del resto sono costruiti vigorosamente, anzi con esagerato sviluppo muscolare, presentano proporzioni tozze e portano chiaramente nelle teste l'impronta del tipo di razza. Se i costumi non fanno alcuna piega essi presentano d'altronde una straordinaria ricchezza di guarnizioni (fig. 165, 166, 170). Queste frange, balze e mostre multicolori, i cui contorni accuratamente tracciati con linee incise sono ancora riconoscibili, rivelano un alto grado di sviluppo della tessitura e del ricamo, arti per le quali la Babilonia e l'Assiria erano famose; anche i numerosi strumenti rappresentati e i lavori in metallo testimoniano tanto dell'abilità dello scultore, che li riproduceva così fedelmente, quanto della capacità dei lavoranti e della bellezza degli originali.

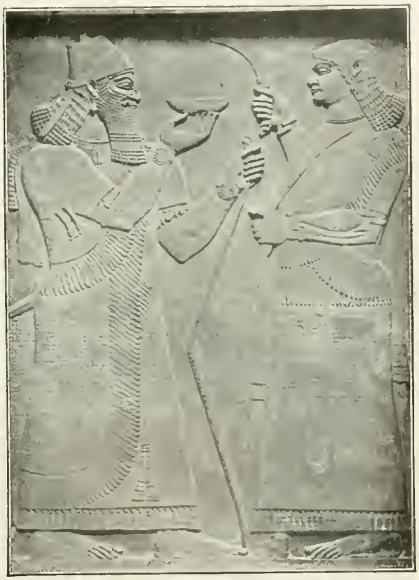


Fig. 165. Asurnazirpal e un eunuco ». Da Nimrud. Museo Britannico.

L'effetto dei rilievi era rialzato dalla loro generale policromia. Gli Assiri non disponevano di alcuna serie numerosa di colori. Le scene dipinte su mattoni smaltati presentano di regola le figure gialle su fondo azzurro o anche talvolta bianco; il verde viene solo eccezionalmente adoperato per gli accessorî, il nero per i particolari, il rosso e il bianco soltanto per gli ornamenti. Tuttavia bastavano questi colori per ottenere grandi risalti, specialmente nelle ornamentazioni dei vestiti (fig. 162, 163). Nelle opere puramente decorative l'effetto coloristico appare anche più splendido. Le opere più antiche di Nimrud preferiscono colori forti, turchino, bianco, nero, mentre al tempo di Sargon predominano l'azzurro pallido, il bianco, il giallo e l'arancione, con i quali si otteneva un effetto più delicato.

Sviluppo dello stile. — Il carattere singolare della concezione, degli atteggiamenti e del costume occupa così esclusivamente l'occhio moderno che le differenze stilistiche tra le opere di epoche diverse riescono appena percettibili. Tuttavia tali differenze esistono. Messa a confronto delle più antiche opere babilonesi, la scultura assira come insieme non presenta nessun progresso sulla via di una più viva naturalezza. In essa l'elemento aulico reprimeva il vigore e apportava l'uniformità dell'espressione. Noi abbiamo a che fare con delle classi umane; in luogo di individui

appaiono esclusivamente dei tipi: uomini barbati, uomini imberbi ed « eunuchi ». Solo là dove entra in giuoco un elemento fantastico, come nelle figure mitiche — degli esseri misti hanno qui, come presso i Babilonesi (pag. 67) un gran posto — e là dove la natura del soggetto lo richiede, ad esempio nella rappresentazione di scene guerresche, si rivela una maggiore vivezza. Tuttavia anche dentro l'arte assira si può chiaramente seguire uno sviluppo stilistico. Le sculture del medio impero assiro provenienti da Nimrud e appartenenti al IX secolo presentano proporzioni tozze e una muscolatura assai accentuata (fig. 165). Tutto è riprodotto in grandi, vigorosi tratti ma alquanto pesanti. Oltre che nelle scene cerimoniali di stato, dove

Fig. 166. Stele di Asarhaddon col re di Etiopia. 671 a. Cr. Da Sendscirli. Berlino.

Fig. 167. L'obelisco nero di Salmanassar II. Da Nimrud. Museo Britannico.

Fig. 168. Un guerriero di Sargon. Da Chorsabad. Museo Britannico.

accanto al re sono figurati dei servi, e dei demoni protettori a quattro ali sogliono chiudere il quadro, il re appare su carro e a piedi, in guerra, nell'assedio di piazze forti, nella caccia ai leoni o ai tori selvaggi, nei sacrifici. Sul così detto obelisco nero di Salmanassar II (860-825), che termina superiormente con una piramide a gradini (fig. 167), colpisce, nelle cinque zone a rilievo, la precisa caratterizzazione dei popoli che prestano omaggio, ad esempio degli Israeliti nell'ambasceria di Iehu (842), nonostante la poca sporgenza del rilievo, alla quale costringeva la non famigliare durezza del basalto. In generale soggetti e stile ritornano anche nelle sculture neoassire del palazzo che più di cento anni dopo Sargon, verso il tempo della distruzione di Babylon (710) fece innalzare in Chorsabad presso il pendio ricco di

acque dell'altipiano (fig. 151). Le lastre sono più piccole, le forme sono rese con maggiore naturalezza e vivezza (anche nelle statue), il vestito è spesso più riccamente adorno che in Nimrud (fig. 167), particolarmente fine è la decorazione del « quartiere dei templi ». I fregi di argilla smaltata e l'elegante colorazione ed ornamentazione (pag. 75) accrescevano l'effetto. Degli straordinarî mezzi e forze di lavoro delle quali disponeva il re è testimonianza la rapida esecuzione, poichè Sargon era già morto nel 705. Al periodo sargonico appartiene una testina in ossidiana di Napoli, un'altra testina nel Museo di Berlino e il tripode in bronzo coronato da una figura femminile che si trova in Erlangen (fig. 171): essi sono dei lavori finissimi quasi

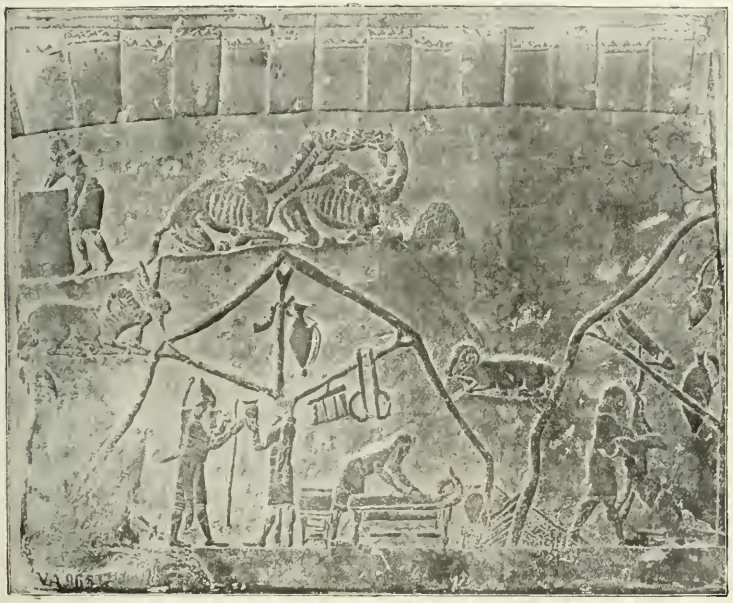


Fig. 169. Vita in un accampamento assiro. Rilievo da Kujundscik. Berlino.

leziosi con qualche richiamo alla maniera egiziana e ci danno un alto concetto dell'abilità artistica assira nell'VIII secolo. Il tripode è nello stesso tempo uno di quei prodotti industriali così scarsamente conservati per quanto così spesso siano rappresentati in figura sui rilievi. Il successore Sennaherib trasportava la residenza a Kujundscik dove le antiche costruzioni di Ninive furono ricoperte dalle nuove. Sennaherib costruì il palazzo meridionale. Una stele di suo figlio Asarhaddon trovata in Sendscirli, nella Siria settentrionale, celebra la sua vittoria sopra l'Egitto nell'anno 671 (fig. 166); un'altra immagine del re guarda ancor oggi da una parete rupestre più verso la stretta di Nahr-el-Kelb (Lykos) sulla grande strada costiera della Siria che conduce verso l'Egitto. Ma la maggior parte dei rilievi di Kujundscik proviene dal palazzo settentrionale di Asurbanipal. Essi sono più ricchi di particolari, raccontano con

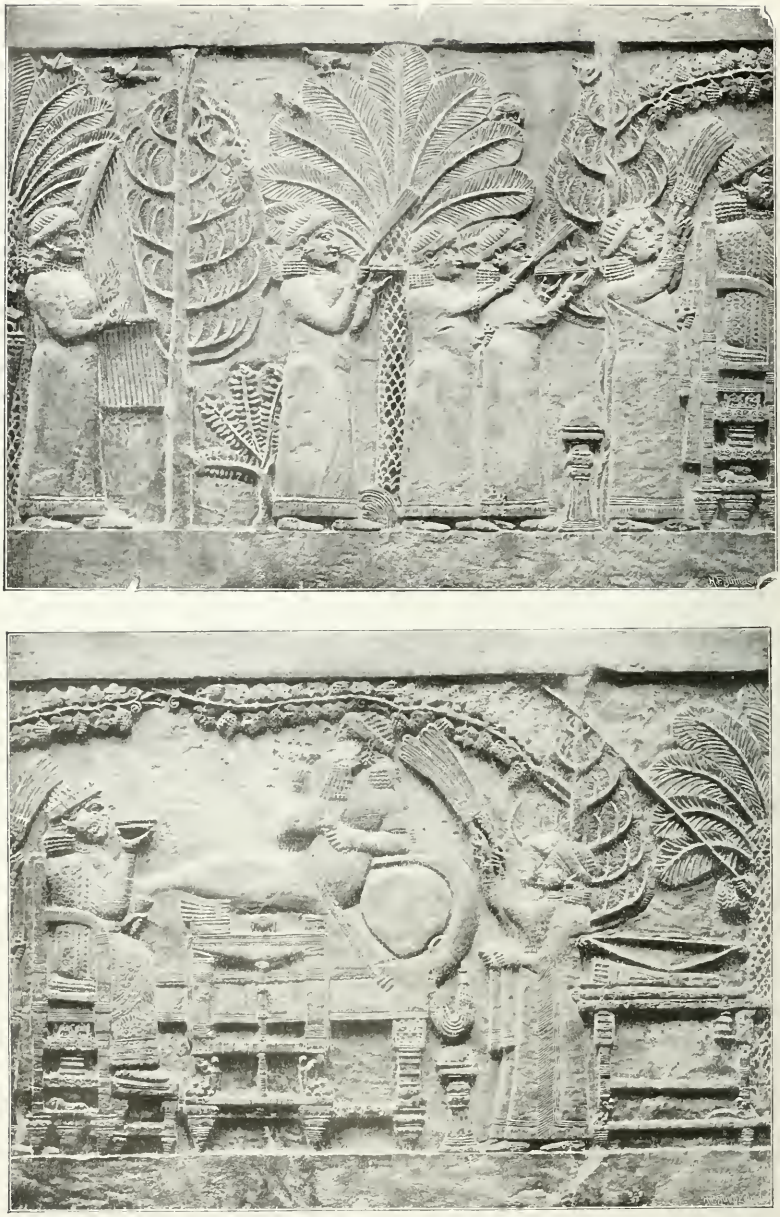


Fig. 170. Festa in giardino del re Asurbanipal. Rilievo da Kujundscik. Museo Britannico.

maggiore estensione e vivezza (fig. 169), riempiono il fondo con più elementi, introducono volentieri nella rappresentazione il paesaggio (ciò che è stata sempre una caratteristica dell'arte assira, la quale forse qui si ricollegava ad antichi modelli mesopotamici, fig. 137), e mentre trattano le figure con poco rilievo e quasi schematicamente, vanno alla ricerca della maggiore naturalezza nella riproduzione degli accessorî. Persino la regina, la quale non appariva mai nelle più antiche rappresentazioni, prende parte in giardino alla festa del suo sposo (fig. 170). Al culmine di tale capacità artistica stanno le figure di animali nelle grandi scene di caccia di Kujundscik. Esse sono colte col più alto grado di naturalezza e vivezza e raggiungono, ad esempio nel leone che sputa sangue o nella leonessa che colpita nella schiena trascina a fatica la parte posteriore del corpo (fig. 172), un effetto sorprendente. Il contrasto rispetto alle opere dei periodi più antichi è così forte in questi elementi che si è pensato all'influenza greca; a torto certamente perchè lo sviluppo dello stile naturalistico di Asurbanipal (accanto al quale va di pari passo una corrente arcaistica) possiamo seguirlo sino da Sargon mentre l'arte ionica nel VII secolo difficilmente era tanto sviluppata da poter servire da modello.

Fig. 171. Tripode in Erlangen.

Sopravvivenze. — L'arte babilonese-assira, che, danneggiata assai dal tramonto di Ninive e di Kalach nel 606 (Dur-Sarrukin era stata già abbandonata prima), ebbe ancora in Caldea una breve rifioritura (pag. 66 s.) sino a che anche Babylon nel 538 fu conquistata da Ciro, ha lasciato delle tracce nella storia dell'arte. Ad ogni modo le sopravvivenze, in modo particolare nell'arte babilonese sono frequentemente solo di soggetto. I Persiani, le stirpi semitiche o di altra origine dell'Asia Minore e della Siria, perfino la popolazione pregreca sulle coste e sulle isole hanno direttamente o indirettamente subito l'influenza dell'arte mesopotamica. Le figure fantastiche alate ebbero un gran posto anche più tardi nelle concezioni religiose degli Orientali. Anzi una rappresentazione prediletta in tutta l'arte assira, quella dell'« albero sacro » guardato da due figure adoranti, una costruzione artistica di pilastri, nodi e palmette ornamentali (fig. 173), non solo ritorna nell'arte più antica sul suolo greco, ma ridotta certo ad un puro valore decorativo attraversa il medio evo come motivo di tappeti. Più che in ogni altra arte l'elemento assiro si conserva, giustapposto all'elemento egiziano e all'elemento miceneo, in quell'arte orientalizzante (bronzi, avorî, ori, argenti) che sorta in Cipro o altrove, certo in paese semitico, fu nel VII secolo diffusa dai Fenici nel Mediterraneo, così in Creta (bronzi dell'antro Ideo) come nell'Italia centrale (suppellettili delle tombe di Praeneste e di Caere).

Fig. 172. Leonessa morente. Rilievo dell' età di Asurbanipal. Da Kujundscik. Museo Britannico.

L' Italia non possiede nessuna vera e propria raccolta di antichità asiatiche. Conta appena qualche oggetto ne' suoi principali musei, in ispecie a Roma e a Torino. Non si creda per altro che il suo nome manchi del tutto nella storia delle grandi scoperte archeologiche di quei paesi orientali, chè anzi una pagina assai gloriosa vi ha segnato Paolo Emilio Botta, figlio del celebre storico, nato in Piemonte nel 1804. Istruito nelle scienze ed entusiasta de' viaggi, fece il giro del mondo indugiando sulle coste occidentali d'America; poi (1830-33) seguì in qualità di medico la spedizione di Mehemet-Ali. Ritornato in Francia fu nominato console in Alessandria d'Egitto, indi agente consolare a Mossul in Mesopotamia. Fu egli il primo a sospettare che i grandi cumuli di sabbia che si vedevano lungo il Tigri segnassero il posto delle antichità assire, e si diede agli scavi (1843) che condussero alla conoscenza del palazzo di Sargon a Chorsabad, ritenuto da lui l'antica Ninive (illustrato in celebri pubblicazioni), che procurarono al Louvre preziose sculture e valsero (può dirsi) a fondare l'archeologia assira. Il Botta fu in seguito console a Bagdad, a Gerusalemme, a Tripoli ecc. Morì nel 1870.

Fig. 173. Albero sacro con demoni inginocchiati. Da Kujundscik. Museo Britannico.

III. - ASIA MINORE.

L'ampio altipiano, nudo in gran parte, che costituisce il nucleo della penisola anatolica, con i suoi orli montuosi a nord e a sud e con i suoi contrafforti ad occidente è da lungo tempo alacremente esplorato. E così sempre più chiaramente si palesa l'importanza della regione per l'antica civiltà ed arte, tuttavia ancora non è possibile farsi un'immagine generale e in qualche modo coordinata del loro sviluppo. Noi dobbiamo contentarci provvisoriamente di additare le molteplici differenze nello stile artistico dei singoli paesi e seguire le fila che riannodano questo da un lato con l'arte mesopotamica, dall'altro con l'arte greca o altrimenti europea. I territorî occidentali stanno in stretto rapporto col bacino del mar Egeo, la parte interna dell'Asia Minore guarda piuttosto verso sud, al di là del Tauro. Noi ci atteniamo alla successione cronologica per quanto è possibile stabilirla.

Fig. 174. Porta della cinta di Boghasköi veduta dall' interno.

Periodo antichissimo. — Della civiltà della pietra in Asia Minore sempre più siamo venuti a conoscere avanzi varî, ma tutto è ancora sporadico, sciolto dal suo antico insieme e perciò non adatto a fornirci un'immagine evidente e complessa. Diversamente stanno le cose per il periodo successivo, per l'età del bronzo. Ad essa appartiene anzitutto la collina di Hissarlik (Troia) con i più antichi dei suoi nove strati sovrapposti. Dei resultati che ha là ottenuto lo Schliemann si parlerà estesamente più sotto in altro contesto (pag. 110 ss.).

Arte ittita. — Nel secondo millennio in Asia Minore occupano il primo posto gli Ittiti, dei quali solo negli ultimi decennî abbiamo acquistato una più sicura conoscenza. Dall'aspro e nudo altipiano della Cappadocia essi non soltanto estesero il loro dominio sulla maggior parte della penisola sino al mar Egeo ma si spinsero anche a sud, al di là del Tauro, nella Siria settentrionale e nella pianura mesopotamica: una cronaca babilonese annuncia persino una vittoriosa spedizione dei « Chatti » (con i Cassiti, pag. 67) fin nella Babilonia al principio del XVIII secolo. Il ritrovamento fatto in Boghasköi di un grande archivio di tavolette d'argilla in lingua babilonese e indigena mostra infatti che nel XIV e XIII secolo il gran re dei Chatti trattava sul medesimo piede con i principi di Babylon e di Egitto, in parte imparentati con lui. Nel XIII secolo noi ritroviamo poscia i Chatti in Siria in

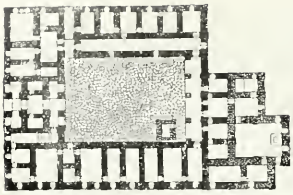


Fig. 175. Palazzo (?) in Boghasköi.

lotta con Ramesses II (pag. 36. 49). Alla fine del XII secolo essi subirono una decisiva disfatta per opera del re assiro Tiglathpileser I; in conseguenza di ciò le regioni al sud del Tauro caddero sotto la sovranità assira. Dopo ciò sparisce nelle nostre fonti in Asia Minore il nome di Chatti, sorgono altre popolazioni sino a che alla fine da questi movimenti di popoli sorge l'impero frigio. Soltanto nel sud, in Karkemisc sull'Eufrate si mantenne ancora per lungo tempo un piccolo regno ittito indipendente, al quale pose una fine nel 717 il re assiro Sargon. La larga diffusione dei monumenti ittiti corrisponde a questo corso della storia ittita, che noi finora possiamo seguire solo nelle linee principali. Nel nord della Cappadocia ad oriente dell'Halys si trovano la capitale Boghasköi ed Ügiük, altri luoghi sono ad ovest e a sud; al di là del Tauro oltre a Sendscirli sono particolarmente da ricordare Marasc e Dscerablus Karkemisc).

Per l'architettura degli Ittiti sono essenzialmente istruttive Boghasköi e Sendscirli. Specialmente la capitale Boghasköi o Chatti si distingue per l'estensione e la pianta grandiosa con acropoli, città alta e città bassa. Anche qui ritroviamo l'unione della costruzione in pietra con la costruzione in legno e argilla. Le mura della città di Boghasköi, che sono straordinariamente grandiose e appartengono sicuramente al periodo di fioritura dell'impero, sono in più punti interrotte da porte con finta volta (confr. fig 271) e sono assai ricche di torri; le sue semplici porte (fig. 174. 176) ricevono nelle mura più recenti di Sendscirli (verso il X secolo un più ricco sviluppo con vestibolo e cortile interno tra torri. Tra gli edifici predominano i grandi templi (palazzi?) in Boghasköi (fig 175); la loro pianta differisce da qualsiasi altra pianta di tempio. Un artistico propileo conduce in un cortile (m. 20×27), il quale è circondato all'intorno da abitazioni; a nord un portico a pilastri si stende davanti alla parte più interna dell'edificio la cui sala principale è assai difficilmente accessibile. Non si ha qui alcun uso di colonne. Del tutto insolita è la quantità di grandi finestre, che talvolta giungono fin presso terra, di fronte all'isolamento dell'edificio altrove in uso.

Fig. 176. Porta dei Leoni e torre di Boghasköi.

Fig. 177. Rilievo rupestre di « Jasili-kaja » presso Boghasköi.

All'intorno sono disposti numerosi e grandi magazzini. Apparentemente tutti questi edifici sono presso a poco contemporanei, ciò che si spiegherebbe difficilmente se si trattasse di palazzi reali, e contro ciò parla anche la pianta dell'edificio. Per dei santuarî la contemporaneità non presenterebbe alcuna difficoltà, ma è difficile allora render ragione della natura dell'edificio e soprattutto ritenere, come si vuole, che un piccolo spazio isolato in un angolo del cortile sia una cappella. A ragione si è insistito sull'osservazione che questi edifici di Boghasköi hanno rapporti con la civiltà cretese-micenea, mentre poco di comune hanno con quella mesopotamica. Anche si sono giustamente additate le differenze dagli impianti molto più recenti di Sendscirli dove appare nel Bit-Chilani (fig. 155, 156) la colonna che era ancora sconosciuta a Boghasköi, come anche si sono posti in luce certi contrasti con gli Ittiti della restante Asia Minore. Ma dobbiamo guardarci dal dare troppo peso sia alle somiglianze sia alle differenze. La pianta generale di Boghasköi appartiene a quel principio di collegamento di vani isolati che in Creta non si trova, mentre i palazzi si possono riportare al sistema greco del coordinamento unitario intorno ad un cortile. Alcune somiglianze, come quelle con i magazzini di Tirinto ancor più che con quelli di Cnosso, si spiegano per la natura stessa delle cose. Bisogna essere guardinghi anche di fronte all'affermazione di rapporti con l'Europa settentrionale e persino occidentale. A rapporti con l'architettura mesopotamica e possibilmente anche ad influenze egiziane, additano i leoni o le Sfingi (Ügiük) come guardiani di porte (fig. 176 confr. fig. 152).

Fig. 178. La cosiddetta « Cappella ». Dal rilievo rupestre presso Boghasköi.

La scultura ittita ci è divenuta particolarmente nota per opera dei suoi rilievi rupestri che sono ampiamente sparsi per tutta la regione e che, talvolta con una rappresentazione inabile, tal'altra con una rappresentazione più curata ma lavorati

Fig. 179. Stele da Marasc.

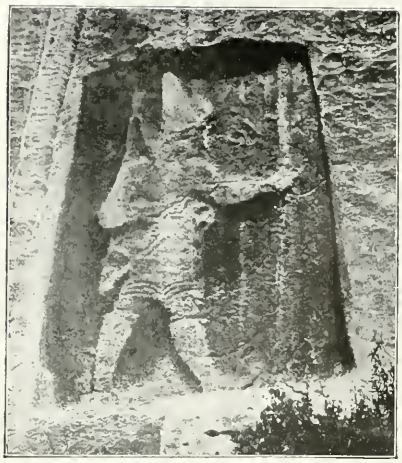


Fig. 180. Il cosiddetto Sesostri. Rilievo rupestre ittito presso Nymphi.

per lo più in un piatto rilievo che sporge dal piano affondato con netti contorni e senza sottosquadri, rappresentano figure divine ed umane od animali. È caratteristico in essa un particolare costume maschile con berretto conico e calzari a becco; spesso ma non nei più antichi monumenti si trovano unite alle figure delle iscrizioni in caratteri geroglifici ittiti. Queste sculture ci si presentano in maggior numero e con la più grande perfezione in Jasili-kaja « roccia figurata » di fronte a Boghasköi, una specie di sala rupestre naturale non coperta, con un fregio a rilievo all'intorno sulle pareti rocciose. Uomini e donne nel costume paesano sono disposti talvolta in lunghe file, e talvolta i due cortei s'incontrano (fig. 177): un grande dio ed una dea si trovano così di fronte, quegli camminando sulle teste di due uomini questa poggiando sopra un leopardo; al di dietro vi sono altre divinità su un leopardo e sopra un'aquila bicipite. Singolarmente ci colpisce la doppia aquila (essa compare anche in Ügiük), esempio della lunga sopravvivenza di alcune forme artistiche; più tardi essa fu resa nota in occidente per opera delle crociate e perdura ancor oggi come immagine araldica. Non creazione originale ittita si deve tuttavia considerarla perchè essa appare forse prima nell'arte cretese. Anche più interessante è la rappresentazione di un baldacchino con due colonne che è portato sulla mano da una figura gigantesca (fig. 178), in quanto che le colonne ricordano una delle forme del capitello ionico, anche se si deve vedere in esso soltanto un segno di scrittura ittita, già noto d'altronde, in una rielaborazione decorativa. Alquanto più arcaici dei rilievi di Boghasköi sono quelli di Ügiük. Il più occidentale dei rilievi rupestri di questo stile è il « Karabel » (la pietra nera) in Nymphi, non lontano da

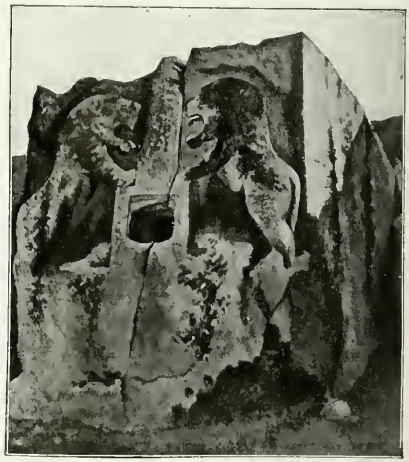


Fig. 181. La pietra dei leoni (« Arslan-tasc ») presso Hairan-veli in Frigia.

Smirne sulla via di montagna che da Sardi conduce ad Efeso (fig. 180), opera che un'errata interpretazione antica riteneva egiziana e metteva in rapporto con Sesostri. Senza dubbio è esso un principe ittito che qui sui confini del suo impero fece scalpellare sulla parete della roccia la sua guerresca immagine nel caratteristico costume: un'incisione in caratteri ittiti contiene forse il suo nome.

Nella Siria, parte meridionale della regione degli Ittiti, i rilievi presentano un carattere alquanto più rozzo, così ad esempio una stele di Marasc, dove due donne siedono di fronte dinanzi ad una tavola (fig. 179); d'altra parte alcuni rilievi, ad esempio in Boghasköi e in Sendscirli, sono assai accuratamente eseguiti e adornano l'ingresso delle pareti e degli edifici. Senza dubbio nella Siria settentrionale le arti ittita, mesopotamica ed egiziana hanno largamente agito l'una sull'altra. Talvolta (come nel Bit-Chilani) l'influenza può derivare dagli Ittiti, talvolta (come negli esseri misti, nella scrittura ideografica) può derivare dai Mesopotamî o dagli Egiziani; ma sempre gli Ittiti (come ad esempio nello sfinge egiziano maschile che essi hanno ridotto femminile) hanno rielaborato per proprio conto le ispirazioni straniere e le hanno tradotte nel loro stile.

Fig. 182. Arslan-kaja (Rupe dei leoni) presso Düver in Frigia.

Tombe rupestri e monumenti di Asia Minore, (Frigia, Licia, Paflagonia). — In tutta la parte occidentale dell'Asia Minore, ad esclusione della Caria e della Lidia, sono sparse delle grotte riccamente ornate le quali talvolta sono senza dubbio delle tombe, tal'altra rappresentano piuttosto dei luoghi di culto, tanto più che nel corso del tempo può un'antica tomba essersi mutata in santuario. L'ornamento figurato che appare in questi monumenti costituiti spesso da grotte naturali per lo più riadattate dalla mano dell'uomo, come in Arslan-tasc nella Frigia (fig. 181), si ricollega per lo stile all'arte degli Ittiti, nel modo più chiaro ad esempio nel leone della cosiddetta « Tomba spezzata » nelle immediate vicinanze di Arslan-tasc. Ma anche là dove, come nella facciata di Arslan-kaja, la parte ornamentale si subordina alla struttura architettonica (fig. 182) l'influenza ittita appare innegabile. Il più splendido esempio di queste facciate architettoniche è dato dalla cosiddetta Tomba di Mida (fig. 183), la frigia Jasili-kaja. Come la maggior parte

Fig. 183. Tomba detta di Mida presso Doghanlu (Jasili-kaja in Frigia).

Fig. 184. Immagine rupestre di Cibele (Niobe) sul Sipilo presso Magnesia.

di questi monumenti essa è lavorata in una roccia isolata non assai spessa, e il cui prospetto, largo 10 metri, alto 17, in parte lisciato, è coronato da un frontone, mentre poco al di sopra del suolo si apre una nicchia di piccola profondità. Delle iscrizioni in lettere greche, purtroppo non sicuramente interpretabili mettono il monumento in rapporto con « Mida il Signore », cosicchè può esservi riconosciuto tanto l'antico re dei Frigi quanto il dio del medesimo nome. Un'immagine di divinità, la grande Dea Madre tra leoni rampanti sta ancor oggi nella nicchia di Arslan-kaja (fig. 182), ma egualmente sicuro è che la grotta di Arslan-tasc e la « Tomba spezzata » servirono come sepolcri. Si potrà forse ritenere che i monumenti con pareti che ricordano per la decorazione i tappeti siano più recenti delle facciate con gli animali ittiti. La somiglianza su cui una volta tanto si insisteva tra questi ultimi e la Porta dei leoni di Micene è solo esteriore; invece si ha ragione nel riportare le forme architettoniche delle facciate rupestri frigie alla costruzione della casa in legno, per quanto sia certo che gli scultori di queste facciate non si attenevano minuziosamente ai modelli e trattavano i motivi più liberamente al pari degli artisti licî. Non è ancora possibile una precisa datazione di queste facciate le quali forse hanno durato per più secoli e di cui le più antiche, ancor senza ornamentazione architettonica, potrebbero tuttavia appartenere al principio del primo millennio a. Cr. Ma nessuno di questi monumenti, fatta astrazione da quelli che appartengono al periodo imperiale romano, potrà essere riportato al di sotto dell' anno 540, cioè della caduta di Creso, ad eccezione della più settentrionale di queste tombe in Porsuktal tra Kutaia ed Eskisceir. La sua pianta singolarmente spaziosa consiste in un vestibolo con piccolo vano annesso e in una camera accessibile da due porte e con nicchia al fondo, nella quale stava prima il letto funebre; essa ricorda assai le tombe rupestri della Paflagonia alle quali è anche la più vicina geograficamente. Queste tombe paflagonie (fig. 185, confr. fig. 186) si trovano costantemente isolate, a non grande altezza ma sono senza accesso. In contrasto alle tombe frigie hanno vestiboli aperti, sostenuti da colonne e coronati per lo più da un frontone con acroterio a mezza luna. Di rado si riscontrano delle predi-

Fig. 185. Tomba rupestre paflagonia. Assarköi-kaja.

sposizioni per il seppellimento, l'apertura d'ingresso non ha mai grandezza d'uomo e frequentemente si trovano delle finestre nella camera funeraria. Il territorio di queste tombe rupestri si estende a sud fin quasi al di là del confine settentrionale dei rilievi rupestri ittiti ma non sono da additare più stretti rapporti con l'arte ittita. Noi incontreremo di nuovo presso i Persiani da Dario in giù fig. 209) il tipo della tomba rupestre con facciata a colonne e senza accesso come anche le protome di animali nei capitelli delle colonne (qui leoni oppure arieti?). Il largo uso della colonna come in apparenza anche motivi e stile dell'ornamento scultorio, che del resto è parcamente usato, ricollegano le tombe paflagonie all'arte cretese-micenea la quale tuttavia piuttosto dà di quel che non riceva. D'altra parte sembra innegabile la parentela delle figure frontonali di Kastamuni presso il confine della Bitinia e di Iskalib (emblemi maschili giganteschi eretti tra animali) con i frontoni frigi. Una costruzione circolare sotterranea sulla cima dell'Iscikdagh alta 1970 metri, terrazze rupestri ed una galleria scavata nella roccia presso Karalar additano egualmente a rapporti con l'occidente e

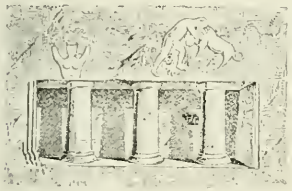


Fig. 186. Tomba cappadocia in Terelik-kalessi (Kannenberg).

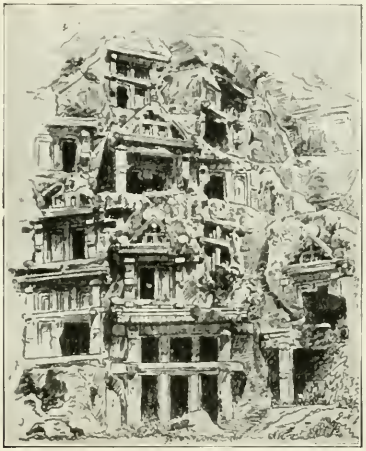


Fig. 187. Tombe rupestri in Myra. (Niemann).

dall'altra parte verso l'Armenia. Si è spesso fatto richiamo alla parentela delle facciate paflagonie a frontone con un santuario armeno rappresentato su un rilievo assiro della fine dell'VIII secolo. Qui appaiono pilastri al posto di colonne. Purtroppo anche per le facciate paflagonie manca la possibilità di una sicura datazione. È ipotesi probabile che i cinque monumenti presso Amasia che mancano di colonne siano i più recenti e siano da ascrivere ai re del Ponto cioè in complesso al III secolo a. Cr. Ma gli altri sono sicuramente più antichi della discesa dei Cimmeri, dovrebbero quindi appartenere alla fine dell'VIII secolo. Poichè il numero complessivo delle tombe è scarso non sono sicuramente rintracciabili degli elementi di un lungo sviluppo e non è neppure sicuro se ve ne siano senza frontone e se in questo caso siano realmente più antiche, cosicchè potrà ritenersi sufficiente per la loro datazione uno spazio di un secolo e mezzo o di due secoli. Le deboli influenze di arte ittita possono esservi giunte o immediatamente per opera di uno degli stati ittiti sopravvissuti alla distruzione del grande impero o, con maggior verosimiglianza, attraverso la Frigia.

In rapporto con le grandi sculture frigio-ittite sta senza dubbio la celebre immagine della Madre degli dèi (Cibele) del Sipilo (fig. 184): essa è alta 8 metri ed è scalpellata su una parete ripida di roccia che si eleva 25 metri al di sopra di Magnesia. È una figura di donna in trono dentro una nicchia. Gli antichi abitanti attribuivano questa immagine al figlio di Tantalo, Broteas; Pausania la ricorda come immagine della Madre degli dèi, la più antica di tutte, solo i moderni hanno creduto di avervi ritrovato la figura rupestre di Niobe ricordata nell'Iliade (XXIV, 614 ss.). Altre simili immagini rupestri gigantesche sono conservate presso Ikonion.

Non lontano da questa Madre degli dèi sta il trono di Pelope, su una vetta difficilmente accessibile del Sipilo, all'altezza di 250 metri sopra la pianura. Esso appartiene ad una serie di santuarî e terrazze rupestri che venivano innalzate come

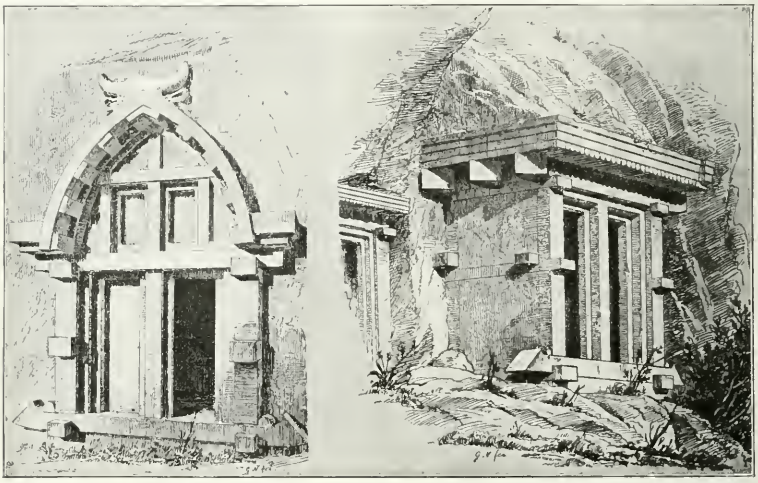


Fig. 188, 189. Tombe rupestri in Pinara.

sedi della divinità nelle isole greche ma soprattutto nell'Asia Minore. La loro cronologia in particolare rimane incerta.

Finalmente si deve qui ancora far menzione del tipo di tomba a tumulo proveniente dal nord e forse giunto coll'immigrazione dei Frigi: la sua diffusione dalla Troade e dalla Frigia (Bosöjük) attraverso l'Asia Minore non è ancora sufficientemente determinata (confr. pag. 113).

Tombe licie. — La Licia offre il terzo e più recente stadio di sviluppo delle tombe rupestri d'Asia Minore. Questa regione alpestre che sulla costa meridionale s'avanza ripidamente sul mare è ricchissima di tombe. In parte esse coprono le erte pareti delle rupi, talvolta come semplici caverne difficilmente accessibili (Pinara), talvolta rivestite di facciate architettoniche (Myra, fig. 187). Queste facciate, se appartengono al VI o al V secolo, presentano in pietra la forma di case in legno.

Fig. 190. Tomba rupestre in Xanthos. (Scharf).

Sopra una base sorge una impalcatura di forti travi, per lo più ad un piano, coronata da un tetto piatto sporgente che sopra un ripiano di pali cilindrici porta uno strato di argilla esternamente fasciato a tavole (fig. 188, 189). Anche nelle tombe libere ritorna quest'architettura in legno tolta a prestito dalla casa (fig. 190); i piani tra le travi di sostegno presentano una specie di pannellatura. Non di rado sopra il soffitto piatto appare un tetto costruito in egual maniera con pareti laterali abbastanza ripide e leggermente arrotondate (fig. 188). Questo coronamento è tolto a prestito da una delle forme predilette delle tombe licie libere; nella fig. 191 a destra si eleva sopra un gradino una costruzione a due piani, che nel pianterreno (hyposorion) era destinata ai cadaveri della servitù, nel piano principale come tomba spaziosa (soros) serviva ai membri della famiglia (poichè la tombe licie sono sempre tombe di famiglia), e finalmente al disopra ricopriva il tutto l'alto tetto arrotondato. In casi particolari le pareti della tomba, dei frontoni, del tetto e del suo trave maestro a forma di chiglia sono ornate di rilievi, così ad esempio nei monumenti funerari di Merehi e di Pajava da Xanthos appartenenti al V o IV secolo (per la forma confr. fig. 188, 191). Solo a poco a poco accanto a questa forma nazionale di tomba appare il frontone greco, da principio ancora in unione con la costruzione licia a travi, dal IV sec. anche come parte di un perfezionato edificio ionico a colonne. Se questo presenta anche forme alquanto antiquate ciò è da riportarsi ai modelli adoperati. La Licia sta appunto prevalentemente sulla corrente dell'arte ionica confinante, per ciò anche i ricchi avanzi della scultura licia troveranno il loro posto naturale nel complesso dello sviluppo dell'arte greca.

Fig. 191. Tombe in Xanthos. A sinistra il monumento detto delle Arpie.

Solo una forma di tombe licie, in pari tempo una delle più antiche (VI-IV sec.) potrebbe essere un'originaria creazione d'Asia Minore e di là si è diffusa verso la Siria e perfino verso la Persia. Essa è la singolare tomba a pilastro o a torre il cui più celebre esempio l'offre il così detto monumento delle Arpie in Xanthos (fig. 191 a sinistra). Sopra un gradino s'innalza un alto pilastro quadrangolare a forma di torre, costituito da un solo blocco e solleva la camera funeraria, che è provveduta di una piccola porta, al disopra del suolo (il rivestimento a rilievo, ora in Londra, appare già tolto nella figura). Un tetto pesante e assai sporgente forma il piatto coronamento sopra il quale poteva trovar posto un gruppo. Questa forma ha esercitato la sua influenza anche sulla costruzione delle tombe libere a forma di casa (fig. 191 a destra), come in Persia accanto alla tomba a torre (fig. 208) si eleva anche la tomba di Ciro (fig. 207).

IV. — FENICIA E CIPRO.

Fenicia. — I Fenici, di origine semitica e abitanti della stretta costa lungo il Libano, percorsero con le loro navi ed abbracciarono col loro commercio tutto il mondo allora conosciuto, vale a dire tutto il bacino del Mediterraneo, e diffusero in tutte le terre da esso bagnato nuovi elementi, non soltanto della civiltà materiale ma spesso anche della civiltà artistica. Tuttavia i Fenici erano mediocremente dotati per quello che riguarda la fantasia e la loro arte la crearono attingendo elementi dalle arti vicine. La loro valentia tecnica è dimostrata da mura di fondamenta innalzate con giganteschi blocchi (costruzioni del porto in Marathos, Amrith), da enormi zoccoli cavati fuori dalla viva roccia sui quali si innalzano tabernacoli o piccole edicole, ricettacoli dei simboli divini, come ad esempio il tabernacolo di Amrith (fig. 192), il cui coronamento superiore ha gola ed urei alla maniera egiziana, e da monumenti funerarî come quello circolare, apparentemente coperto di volta egualmente in Amrith (fig. 193), il quale è riccamente partito ed ornato di dentelli e merli alla maniera assira. In questi edifici, che del resto non sono tanto antichi, incontriamo adunque

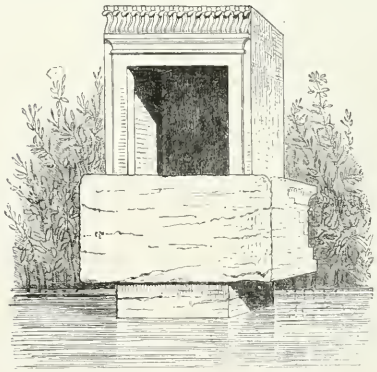


Fig. 192. Santuario in Amrith. (Renan).

Fig. 193. Tomba a torre in Amrith. (Renan).

Fig. 194. Moneta di Byblos con rappresentazione del tempio e del betilo di Afrodite. (Donaldson).

Fig. 195. Incensiere da Tell-el-Mutesellim.

reminiscenze egiziane ed assire; talento particolare artistico difficilmente si trova. I piani dei templi si limitano ad una corte chiusa con un tabernacolo nell'interno. Del santuario di Byblos (Gebal) offre un'immagine approssimativa un medaglione romano (fig. 194). Il tempio a sinistra è chiaramente una creazione greca: puramente fenicio, al contrario, è il grande cortile chiuso a destra sull'alta sostruzione con in mezzo il cono recinto. Sono inoltre notevoli i pilastri; si possono additare anche colonne con capitelli vegetali da ricollegarsi a forme egiziane e cipriote; i più belli esempi di forme vegetali architettoniche provengono certamente dagli incensieri, che non risalgono al di là del primo millennio a. Cr. (fig. 195).

Maggiori meriti reclama la costruzione del tempio di Salomone in Gerusalemme (X secolo) che era stata eseguita da architetti fenici. Esso s'innalzava su un'ampia terrazza artificiale dentro un grande atrio con tre ingressi ed era accessibile dal davanti per mezzo di una scala (fig. 196). Questa conduceva al vestibolo (elam); due colonne in bronzo alte e massicce fuse dal tirio Huram-abi che terminavano con un capitello a fiore stavano accanto o dentro l'ingresso. Al vestibolo seguiva la sala principale (hekal) senza alcuna partizione a colonne. Le pareti erano rivestite di legno di cedro e di lastre d'oro, il piancito era di legno di cipresso, il soffitto era costituito da lunghe travi di cedro. Una parete di assi di cedro separava l'hekal dal santissimo (debir), che, destinato a ricevere il tabernacolo e l'arca dell'alleanza, era della metà più basso ma aveva un piano superiore. Tre piani a camere, i quali tuttavia insieme raggiungevano soltanto la metà dell'altezza dell'hekal, che era alto 30 cubiti (m. 15.75), circondavano sui lati lunghi e nella parte posteriore il tempio, le cui pareti esterne sembrano essere rimaste senza alcun ornamento. Se al disopra delle mura di recinzione fossero state disposte delle finestre noi avremmo allora qui un esempio della sala « egiziana » (confr. fig. 86) dalla luce laterale alta, che molto più tardi doveva trovare uno splendido sviluppo nella basilica, ma evidentemente risale alla pianta del palazzo « anatolico » (pag. 101 ss.) soprattutto nell'accentuazione dell'asse di lunghezza, una volta che questa pianta si può seguire giù sino alle basiliche cristiane. Nell'atrio oltre al grande altare in

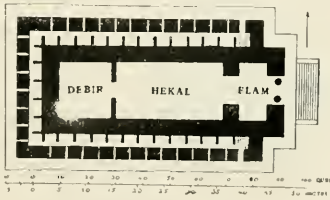


Fig. 196. Il tempio di Salomone (secondo R. Smend).

Fig. 197. Bacile a carretto da Cipro. (Furtwängler).

bronzo per gli olocausti, vi era anche il « mare in bronzo », un bacino panciuto di circa 5 m. di diametro ed alto la metà, che poggiava sopra dodici buoi in bronzo. Altre suppellettili in bronzo completavano l'arredo del tempio, ad esempio bacini a ruote di cui si sono trovati alcuni simili in Cipro (fig. 197). Tutte queste opere di fusione sono attribuite a quell' artista tirio.

Non in condizioni più favorevoli che per l'architettura ci troviamo nella madre patria fenicia per la scultura, ma certamente rimane da pensare, come per l'architettura, che qui il suolo sconvolto da sempre nuove immigrazioni di popoli possa fornirci assai scarsi ritrovamenti. I pochi avanzi maggiori di scultura conservati mancano di un proprio senso della forma. Alcuni bronzi trovati in Fenicia di modesto lavoro appaiono simili a opere ittite ma differiscono da esse per la forma egittizzante della cintura e della corona come anche per l'ornamento del collo. I visi sono grossolani. Nella figura di divinità qui rappresentata (fig. 198) che proviene dai dintorni di Tiro il rivestimento d'argento è abbastanza maldestramente applicato all' intorno: gli occhi erano incrostati. I numerosi sarcofagi, del resto non mai molto antichi, col coperchio a forma umana, imitano ad esempio le casse delle mummie egiziane, quando, come il sarcofago del re Escemunazar di Sidone (prima del 300), non sono perfino stati lavorati in Egitto. Altri rilievi mostrano l'influenza dell'arte ionica antica. Per ciò i Fenici non poterono esercitare alcuna azione sopra l'arte monumentale di altri popoli. Al contrario essi influirono in gran misura sull' antica arte industriale. Essi resero lucrativo il lavoro delle miniere, svilupparono il commercio dei metalli, esportarono ed importarono sulle loro navi nuovi modelli, ed accrebbero il senso artistico negli abitanti del Mediterraneo, particolarmente nell' VIII e VII secolo dopo che essi a causa della supremazia degli Assiri erano stati completamente spinti verso il mare. Esperti essi stessi in singoli rami dell'industria artistica, ad esempio nel lavoro dei metalli con l'uso del rame ciprioto ed anatolico, e nella preparazione di ornamenti di oro, nella tessitura policroma, nell' arte tintoria (porpora), più tardi anche nella lavorazione del vetro, procuravano all'attività artistica del loro paese nuove vie di smercio; d' altra parte essi frequentemente trasportavano i prodotti di popoli di antica civiltà; ceramiche, porcellane e lavori in metallo dall' Egitto, tessuti con ricchi disegni dalla Babilonia, stoffe di seta ed oggetti d'ornamento dall'Assiria, nelle terre che essi avevano di recente aperte al commercio. Così da per tutto ove commerciavano i Fenici si trova uno stile misto, le cui origini (verso il

Fig. 198. Divinità fenicia. Bronzo.

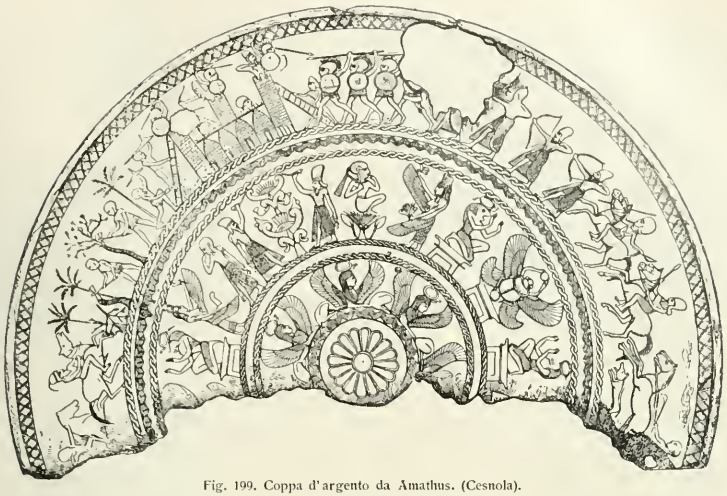


Fig. 199. Coppa d'argento da Amathus. (Cesnola).

1250) si possono ad ogni modo rintracciare nelle officine egiziane del Delta. Motivi assiri ed egiziani appaiono gli uni accanto agli altri in coppe ritrovate in Cipro ed in Italia (Praeneste e Caere), ma in alcune di esse le figure per atteggiamento e vestito rivelano l'influenza greca; una ad esempio (fig. 199) riunisce due zone ornamentali di tipo egiziano ed assiro a scene pacifiche e guerresche in uno stile assiro-greco. Anche nella glittica la Fenicia e la Palestina sono completamente dipendenti prima dai cilindri mesopotamici, poscia dagli scarabei egiziani e dai sigilli rotondi di Asia Minore. Tuttavia anche qui, ad esempio nel sigillo di Schema proveniente da Tell-el-Mutesellim (fig. 200) o quello di Asaph della medesima provenienza (fig. 201), giungono a creazioni notevoli. Ma i Fenici regolarmente ricevono e solo di rado, specialmente per quel che riguarda la forma, sembrano dare, e così essi non hanno mai raggiunto una reale indipendenza artistica e neanche una innegabile caratteristica propria.

Aggiungiamo una parola sull'arte che si crede di poter attribuire ai Filistei. Nella seconda metà del II millennio appaiono tombe con sarcofagi rettangolari in pietra e coperti con grandi lastre: il morto giace là disteso, e non come nelle sepolture cananitiche in posizione rannicchiata ed ha la testa rivolta verso oriente. Gli ornamenti e il vitto del morto sono collocati intorno al cadavere: il tutto ricorda le tombe a fossa cretesi e micenee. Si attribuiscono ai Filistei an-

Fig. 200. Sigillo di Schema da Tell-el-Mutesellim.

Fig. 201. Sigillo di Asaph da Tell-el-Mutesellim.

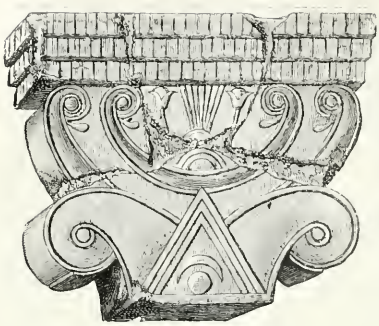


Fig. 202. Capitello cipriota. Louvre.

che dei vasi dipinti a colori con ornamenti di animali e di piante, con spirali e simili, i quali appaiono come una barbarica derivazione dell'arte minoica. Ma questa ceramica si rivela in ogni caso quale continuazione di una più antica la quale mostra influenze cipriote e forse egiziane accanto a quelle cretesi. Si può additare anche l'importazione di vasellame tardo miceneo. Ma sarà opportuno essere molto cauti nel trarre delle illazioni tanto più che nelle tombe sicuramente filistee di Gezer appunto non compare la ceramica filistea.

Cipro. — In molti punti si comporta egualmente l'isola di Cipro, la seconda grande isola del Mediterraneo orientale ricca di grano, legno e rame, in origine forse abitata da una popolazione affine alle stirpi di Asia Minore. Anche qui si trovano insieme influenze d'ogni genere, nel periodo più antico babilonesi ed egiziane, poscia anche minoiche, nell'ultimo millennio, di nuovo, assire ed egiziane, forse in parte dovute alla mediazione fenicia, finalmente anche greche. Così Cipro ricevette una serie di ispirazioni diverse che essa si sforzò di sviluppare con particolare incrocio ed intreccio e di mescolare con un certo elemento locale che imprime nelle opere cipriote per lo meno in gran parte un loro carattere particolare. Confrontata con la Fenicia, Cipro è artisticamente più ricca e più caratteristica. Opere in metallo come le coppe d'argento (fig. 199), ornamenti di oro, vetrerie, sono comuni a Cipro ed alla Fenicia. Particolarmente cipriotì sono certi capitelli a pilastro che presentano l'antico motivo del fiore di iris riccamente trasformato in maniera propria (fig. 202), come lo è soprattutto la « palmetta cipriota » derivata da modelli egiziani del principio della XVIII dinastia. Tenacemente si mantengono qui antichi ornamenti e forme. Così appare ancora su vasi d'argilla l'albero sacro tra i due animali (fig. 203). Innumerevoli statue e statuette, lavorate in un bianco calcare locale, rivelano un particolare stile indigeno. Esse sono generalmente figure vestite che per lo più rappresentano, secondo la loro differente condizione, dei dedicanti. Sono di regola eseguite senza finezza, ciò che dipendeva dal materiale morbido ed appaiono uniformi nella loro posizione serrata. A causa della loro parte posteriore lasciata rozza sono paragonabili assai più a rilievi che a figure di tutto tondo, ma mostrano nelle teste un'impronta particolare differente da altri stili artistici. Il vestito ricorda talvolta l'arte egiziana (fig. 204) ma più frequentemente appare

Fig. 203. Brocca in argilla da Cipro.

Fig. 204. Statua da Golgoi in Cipro. New York.

il costume indigeno, chitone e mantello (fig. 205). Secondo lo stile queste statue giungono dal periodo arcaico fino a quello del pieno sviluppo, quando appare chiaramente l'imitazione di modelli greci. Più antiche sono in gran parte le innumerevoli figure di terracotta, tra le quali sono frequenti anche immagini degli dèi, specialmente l'Afrodite nuda, derivata da modelli asiatici. Dalla grande massa dei lavori da dozzina emergono solo poche opere. L'influenza greca si palesa in un paio di rilievi (ad es. Eracle e Gerione). Un vero campionario di differenti modelli è dato da un sarcofago di Amathus (fig. 206): con ornamenti architettonici greci sulla cornice superiore si uniscono palmette di tipo cipriota (confr. fig. 202) sugli stipiti di angolo, con un corteo di carri alla maniera ionica o licia sui lati lunghi si hanno sui lati corti o figure femminili nude che si premono i seni con le mani secondo un modello fenicio o figure caratteristiche del dio egiziano Bes. Così l'arte cipriota, sottratta per luogo e per spirito alla corrente vivificatrice dello sviluppo ellenico, rimane fedele anche in tempi più tardi alle vecchie tradizioni ed esercita nell'antichità

Fig. 205. Statua da Golgoi in Cipro.

Fig. 206. Sarcofago in marmo da Amathus in Cipro. New York.

una funzione simile a quella dell'arte siciliana nel Medio Evo. Anche questa doveva origine e splendore ad un molteplice incrocio di civiltà, ma tanto meno dell'arte ciprioto-fenicia sulle forme elleniche, poteva essa esercitare una durevole influenza sull'arte italiana.

V. — PERSIA.

Tra l'arte persiana e quella babilonese-assira esistono numerosi punti di contatto, senza che tuttavia appaia possibile una semplice derivazione dell'arte più recente dalla più antica. Le differenze non possono essere spiegate soltanto con la minore antichità. Dal momento in cui i Persiani si presentarono come conquistatori del mondo e portarono il loro dominio molto al di là dei confini della loro stirpe, anche la loro fantasia si dischiuse in più larga misura alle influenze straniere. Ciò che essi contemplavano nell'Egitto, nel territorio sirio-fenicio, ma particolarmente sul suolo ionico, si rifletteva nella loro arte che rappresenta il più giovane ramo nella serie delle arti dell'Asia anteriore. Anche degli artisti stranieri lavorarono per i Persiani: opere dell'antico orafo Teodoro di Samo (VI secolo) adornavano il palazzo di Susa, si ha testimonianza dell'attività di uno scultore Telefane, oriundo della ionia Focea, per i re persiani Dario e Serse (521-465); i palazzi del V e IV secolo sono sorti nel periodo di fioritura dell'arte greca e avanzi di vasi greci, per quanto isolatamente, sono tornati ivi alla luce insieme a bronzi greci.

Noi distinguiamo tre gruppi principali di monumenti, che in parte si debbóno a Ciro, il fondatore dell'impero persiano (559-529, in parte ai re Achemenidi (da Dario in poi, 521). Due gruppi si trovano nella Persia ad oriente del golfo Persico, ambedue nella valle del Pulvar (Medos), attraverso la quale conduce la strada da Ispahan a Sciras. In un ripiano della vallata, non lontano dal villaggio Murghab si può collocare Pasargade con la tomba e i palazzi di Ciro; più lontano a valle, là dove il fiume sbocca nella pianura Mervdscet si trova la terrazza dei palazzi di Persepoli e la parete rocciosa di Naksci-Rustem coperta di tombe reali. Il terzo centro di monumenti, Susa, recentemente esplorata dai francesi (Dieulafoy, de Morgan), giace lontana verso nord-ovest nella regione dell'Elam, presso a poco alla latitudine di Babylon.

In una regione oggi altrettanto ricca in pietra quanto povera in legno non può arrecare meraviglia un'accurata utilizzazione del materiale in pietra. Tanto più deve sorprendere perciò che l'architettura persiana nel suo nucleo tuttavia non risalga di preferenza alla costruzione in pietra ma presenti piuttosto un così largo uso del legno, dell'argilla e del mattone. Dalla costruzione in legno sembrano essere tolte le colonne oltremodo sottili con la loro trabeazione bassa; di mattoni crudi vengono costruite le mura. Tutto questo riporta ad una antica tradizione, la quale risale agli edifici medî di Ecbatana, forse anche ad edifici di Asia Minore più antichi. In quelle regioni il legno era abbondantemente a disposizione. Solo in Persia e nell'Elam le forme della costruzione in legno furono tradotte in pietra e fu accolta la tecnica mesopotamica di rivestimento con lastre di pietra e di argilla smaltata. Ma, come nel tempio di Salomone, l'uso del legno rimase una necessità tecnica per l'esecuzione della pianta. Si sono conservati quasi esclusivamente degli edifici profani, e sembra che in realtà dei templi persiani non siano mai esistiti prima di

Fig. 207. Tomba di Ciro il vecchio in Pasargade.

Artaserse. Al culto del fuoco persiano bastavano dei semplici altari, come i due che si sono conservati presso Naksci-Rustem, cioè dei dadi di pietra rastremati verso l'alto, ornati agli angoli con colonne legate tra loro per mezzo di un arco e coronati con una fila di merli che chiude lo spazio per il fuoco. Ad ogni modo non si può finora determinare con sicurezza l'età di queste costruzioni.

Tombe. — Fra le tombe reali conservate si distinguono due tipi, la tomba a torre e la tomba rupestre. Al primo appartiene la tomba di Ciro presso Pasargade (fig. 207) che è designata dagli abitanti come la tomba della madre di Salomone (Mescehedi-maderi-Suleiman). Essa concorda con la descrizione data da Arriano della tomba di Ciro. In mezzo ad una corte, che una volta era chiusa da un porticato su tre lati (colonne lisce con un toro scanalato come base), si innalza una pesante sostruzione a gradini sulla quale, sostenuta da tre gradini più bassi, si eleva la tomba a forma di casa, coperta al disopra della cornice con un tetto a spioventi costituito da un solo grande blocco. Le forme architettoniche presentano la più grande semplicità, ciò che data l'altezza totale di m. 10,70 accresce l'effetto; il profilo severo delle cornici della porta corrisponde all'antica architettura ionica. Avanzi di una costruzione nelle immediate vicinanze appartengono alla casa dei magi che erano

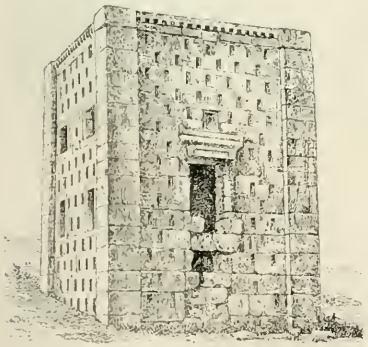


Fig. 208. Torre funeraria persiana presso Naksci-Rustem.

a guardia della tomba. La tomba di Ciro è soltanto una particolare variante della tomba a torre persiana (del resto diffusa in tutta l'Asia Minore e fino nella Siria), quale si è conservata in Pasargade stessa, in Naksci-Rustem (fig. 208) e altrove. Queste tombe contengono una sola camera alta ed elevata. Gli spigoli hanno forma di pilastri sporgenti, le pareti, nelle quali sono disposte delle finestre finte

Fig. 209. Tomba rupestre di Serse presso Naksci-Rustem.

ed una porta per la camera interna che una volta era accessibile per mezzo di una scala, sono coronate nell'alto con una dentellatura. Un tetto piatto in pietra completa il tutto. È ammaestrativo che questa forma non sia stata creata appositamente per la tomba ma sia stata tolta a prestito dalla casa.

Le tombe più recenti degli Achemenidi da Dario in poi presentano tutt'altro carattere. Come le facciate di tombe d'Asia Minore (fig. 183 s., 187 s.) esse sono scavate nella parete rocciosa. Mentre il re ed i suoi più stretti parenti, deposti in sarcofagi, riposano nascosti in camere funerarie inaccessibili, tutta la parete esterna

della tomba rupestre è trasformata in uno scenario a due piani. Nella roccia presso Naksci-Rustem a 5 km. circa da Persepoli si trovano tre di queste tombe l'una accanto all'altra, contate dalla pianura, le tombe di Dario II, Artaserse I e Dario I, l'ultima sola contraddistinta dall' iscrizione ; inoltre nella parete della roccia sporgente ad angolo retto si trova la tomba di Serse (fig. 209). Qui adunque riposavano i re del V secolo. E poichè mancava altro spazio, i re del IV secolo Artaserse II ed Artaserse III hanno avuto le loro tombe nella roccia sopra la terrazza dei palazzi di Persepoli, e, come sembra, ciascuno sopra il proprio palazzo (fig. 211, h ed i). Una tomba incompleta che si trova al sud di queste può essere stata destinata forse all'ultimo degli Achemenidi. Tutte queste facciate di tombe presentano la medesima disposizione. Sostanzialmente in esse si ha il tipo di una facciata di palazzo. Il piano inferiore ha l' aspetto di un alto portico. Tra i due pilastri angolari quattro svelte colonne sostengono un epistilio tripartito con dentellatura alla maniera ionica. Un fregio corona questo piano ; nel gruppo delle tombe del V secolo esso è liscio, nelle due tombe più recenti è ornato di leoni gradienti. Nel mezzo, al disopra delle colonne si eleva il piano superiore. Un trono oblungo a forma di letto, con piedi uniti da una traversa, riempie lo spazio: la traversa ed il piano del letto sono sostenuti da lunghe file di uomini rappresentanti i popoli dell'Impero (il numero varia a seconda delle condizioni dei singoli regni) ; sopra i piedi del trono vi sono protomi del cosiddetto liocorno. Sul trono alla sinistra, sopra una gradinata particolare, sta il re, a destra l'ara per il fuoco, mentre nell'alto si libra sulla scena di sacrificio l'immagine del buon dio Ahuramazda con il disco solare. I Persiani di comune condizione riposavano in sarcofagi a forma di vasca che venivano deposti in fosse. Al cadavere si dava una ricca suppellettile (fig. 210).

Fig. 210. Tomba achemenidica. Susa. (de Morgan).

Palazzi. — Accanto alle tombe i palazzi costituiscono il più caratteristico segno dell'arte persiana. Come nell'Assiria essi venivano innalzati su piattaforme artificiali al disopra della pianura, e come nell'Assiria ciascun re amava di collocare accanto alle costruzioni dei suoi predecessori un nuovo palazzo (apadhana) e di acquistarsi così un particolare titolo di gloria. Questa condizione di cose appare chiaramente nelle rovine dei palazzi di Persepoli (fig. 211), tanto spesso descritte e figurate, che vengono denominate dagli abitanti Tachti-Dscemscid (trono di Dscemscid). La città giaceva allo sbocco del Pulvar sulla pianura presso Istachr, ma la sua rocca fu

collocata da Dario un po' distante sotto la ripida parete della catena di montagne (fig. 212). La terrazza misura 473 × 283 m. Il materiale per il complesso delle costruzioni era, insieme ai mattoni delle mura, un calcare cristallino bigio; solo alcune parti sono di marmo bianco. Dario stesso si contentò di un piccolo palazzo (A, « tatsciara », fig. 211, 213); dietro al vestibolo sostenuto da ben otto colonne al quale conduceva una doppia scala libera (fig. 213) e alla sopraelevata sala a colonne con i vani adiacenti si trovavano delle stanze di abitazione bene ordinate. Due torri fiancheggiavano il vestibolo. (La piccola scala di sud-ovest è un'aggiunta di Artaserse III). Dario stesso verosimilmente innalzò anche (come una volta aveva fatto Cambise in Pasargade accanto al palazzo di suo padre Ciro) quale edificio per cerimonie (apadhana) la sala a cento colonne H che misura m 68 di lato. Oltrechè attraverso il vestibolo questa sala del trono era accessibile per mezzo di due porte sui lati lunghi. Serse, il figlio di Dario, costruì per sè come abitazione il palazzo B, ma a questa dimora, in sè stessa grandiosa, manca la parte più interna e perciò sono più riccamente costituiti i vani laterali. Poscia egli poneva mano nella parte nord-ovest ad una costruzione più fastosa e più grande. Probabilmente appartiene a questa la celebre scala C in marmo bianco, che è larga 7 m. ed è così comoda che più cavalieri in fila ne possono salire i gradini. Per quanto essa non sia legata al nome del re sembra tuttavia inscindibile dalla costruzione a porte D collocata superiormente, che è attribuita a Serse per le iscrizioni: un edificio quadrato con uno spazio interno a quattro colonne, le cui quattro porte si aprivano ciascuna su un lato. L'ingresso era alla maniera assira fiancheggiato e guardato da tori alati e tori a testa umana (confr. fig. 164). Noi scorgiamo qui il modello dei « tetrapyla » siriaci tanto amati più tardi. La porta a destra conduceva al grandioso « apadhana » E, il quale sembra che non sia stato mai condotto a termine, come lo prova la mancanza di qualsiasi maceria, che invece ha completamente seppellito i palazzi A, F, H, in quanto che le travi di legno del soffitto precipitando giù col loro pesante carico di argilla (nell'incendio di Persepoli del 330 a. Cr.?) ricoprirono tutto. Una scala libera, le cui pareti erano ornate con rilievi di cortei solenni, conduceva al vestibolo le cui torri laterali di fiancheggiamento — un'innovazione nell'apadhana che è tolta a prestito dal palazzo di abitazione — non furono mai costruite. I tre vestiboli a colonna che si trovano intorno alla sala principale portano capitelli di ordine di-

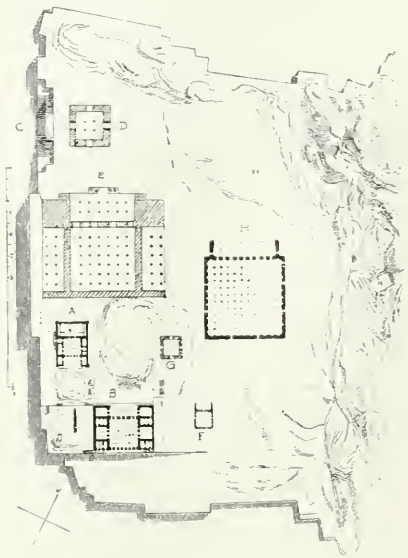


Fig. 211. Palazzi di Persepoli. Pianta.

verso ma di eguale altezza. Invece le colonne della sala centrale superano le restanti di più metri (confr. fig. 212). In questo unico palazzo nel quale esse inoltre si trovano a maggior distanza l'una dall'altra, le colonne sono, come in Pasargade, eseguite in pietra, cosicchè è possibile stabilire la loro altezza. L'apadhana E posteriormente finisce con un muro liscio. Il piccolo apadhana F appartiene forse ad Artaserse I. la costruzione incompleta J nell'angolo di sud ad Artaserse III: a Dario II è ascritto l'edificio a porte G il cui scopo certamente rimane ancora oscuro.

Nelle rovine dei palazzi di Persepoli e di Pasargade si può senza fatica seguire il loro sviluppo: il palazzo di Ciro, la cui appartenenza è epigraficamente attestata e che si trova nell'immediata vicinanza della tomba di Ciro, si presenta come uno sviluppo del palazzo medo di Ecbatana descritto da Polibio: tra due torri, le

Fig. 212. Veduta dei palazzi di Persepoli dalla tomba di Artaserse II.

quali sono da restaurarsi secondo il modello delle tombe a torre e nelle quali dobbiamo riconoscere le vere e proprie abitazioni del periodo più antico, si trova un atrio a colonne, dal quale attraverso una porta si passa nella lunga sala centrale di cui una colonna conservata basta per dimostrare che questa sala non soltanto era più alta dell'atrio d'ingresso ma anche degli atrî adiacenti aperti sui lati e separati da mura. Dietro la sala centrale con le due navate laterali basse si trovano altre stanze la cui forma non è determinata (fig. 214). La pianta di tutti i palazzi di abitazione rimane la medesima: soltanto che i vestiboli laterali vengono chiusi e separati in singole stanze ed anche i vani che si trovano dietro l'atrio centrale possono mancare. L'atrio centrale stesso ha la tendenza ad avvicinarsi alla forma quadrata, ma l'intera costruzione conserva la direzione in lunghezza. Già la costruzione di Cambise, che si trova accanto a quella di Ciro e

che su una porta ha l'immagine a rilievo di Ciro divinizzato con gli attributi del re egiziano (fig. 215), non è altro che l'isolamento della sala centrale in un apadhana cioè in una sala da cerimonie provveduta di ingressi monumentali. L'apadhana di Dario, la sala a cento colonne, rimane ancora fedele a questa tendenza, l'apadhana di Serse si avvicina di più nella pianta al palazzo di abitazione ma conserva gli atrî laterali aperti che il palazzo di abitazione aveva soppresso.

In Pasargade il fusto della colonna è liscio, le basi sono discoidali, dei capitelli purtroppo nulla è conservato. In Persepoli diversamente che nelle facciate delle tombe (fig. 209) appaiono nei palazzi delle basi a forma di campana il cui profilo diviene a poco a poco sempre più ricco. Le adornano delle foglie ricadenti di forme diverse. Il fusto delle colonne nelle facciate delle tombe è liscio; così può anche esserlo stato nel palazzo di abitazione di Dario in corrispondenza delle

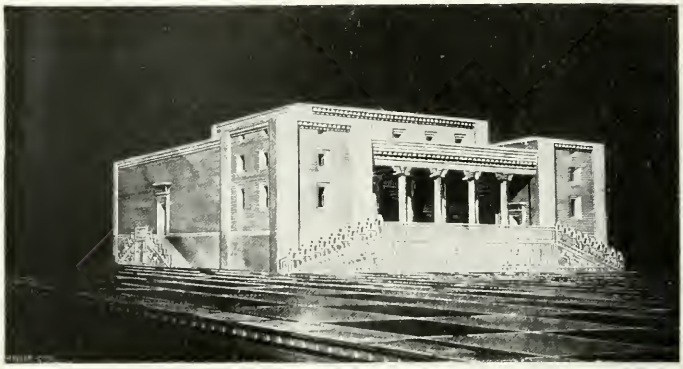


Fig. 213. Ricostruzione del palazzo di Dario (da v. Bissing e Schuler).

colonne di Ecbatana e di Pasargade. Ma le costruzioni di Serse, evidentemente in dipendenza da modelli greci, presentano una ricca scanalatura del fusto (fig. 216). Nel palazzo di abitazione di Dario e negli atrî laterali dell'apadhana di Serse (E nella pianta 211) servono come capitello due avancorpi di liocorni tra i quali sta il capezzale per l'appoggio delle travi del tetto (fig. 216 a). Altrimenti da per tutto, anche sulle facciate delle tombe, al posto del liocorno si trova il toro. Capitelli a toro sono sostenuti anche dal terzo ordine architettonico persiano nel quale tra fusto e capitello si inserisce un cesto di foglie ricadenti che ricorda forme ittite e sirie (fig. 195), il capitello eolico (fig. 309) e, in una certa misura, anche forme ornamentali ioniche primitive (fig. 312, 347 s.). Al di sopra si innalza un capitello a palma alla maniera egiziana (fig. 53) per il quale egualmente vi sono paralleli greci di periodo antico, ad esempio nel tesoro dei Massalioti in Delfi (fig. 346). Il passaggio da queste forme rotonde al capitello oblungo a tori è costituito da un membro quadrangolare (fig. 216 c sezione) che spinge innanzi, verso tutti e quattro i lati, delle doppie volute verticali, quali sono conosciute anche dall'arte assira ma orizzontali come coronamento di colonna e quali appaiono similmente

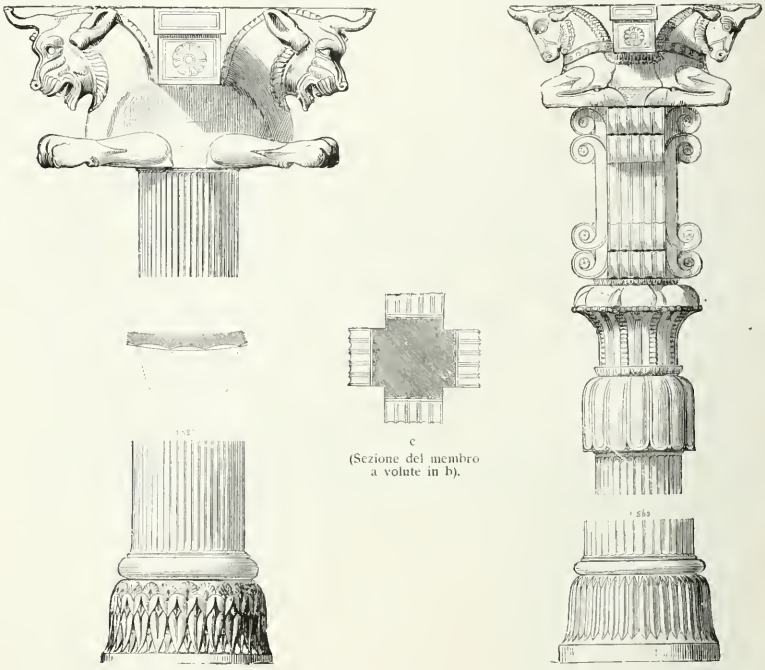
anche nel campo dell'arte ionica. Questo aspetto ricco ma del tutto inorganico (fig. 216 b) non può aver avuto altro scopo che quello di accrescere l'altezza delle colonne senza dover ancor più rastremare lo snello fusto che misurava circa 12 diametri. Fatta astrazione dai « propilei » di Serse dove esse appaiono in piccolo numero, questo ordine di colonne trova la sua applicazione solo nella sala centrale dell'apadhana costruito da Serse, nella corrispondente sala dell'apadhana di Susa (fondata da Dario e rinnovata nella sua forma presente da Artaserse e nel vestibolo dell'apadhana di Serse in Persepoli dove l'architetto evidentemente voleva presentare a chi entrava il medesimo ordine di colonne che v'era nell'interno. Ma l'allungamento del fusto della colonna fu determinato dal fatto che la sala principale era più elevata dei vani adiacenti, in altre parole aveva la costituzione di basilica. Il principio di sopraelevare uno spazio centrale e in esso aprire delle finestre per la illuminazione dei vani laterali sembra derivare dall'Egitto dove noi lo troviamo applicato nel tempio a valle di Chefren (pag. 22) e nella grande sala a colonne di Karnak (fig. 86). È probabile che esso fosse stato anche applicato al tempio di Salomone (pag. 93). Ma averlo sviluppato in un tipo di costruzione includendovi organicamente il vestibolo esistente tra le due torri e le stanze laterali sembra essere stato il merito dell'arte persiana che si servì per ciò delle forme del Bit-Chilani (pag. 73). È ben possibile che questa forma architettonica comprensibile per noi presso gli Ittiti del sud, forma la quale trovò ingresso presso gli Assiri dal tempo di Sargon e sembra essere stata nota all'architetto del tempio di Salomone, avesse subìto in qualche luogo di Asia Minore o del regno di Mitanni un'elaborazione ancora a noi sconosciuta. Ad ogni modo non si può considerare il palazzo persiano semplicemente come un Bit-Chilani. Poichè i palazzi dei satrapi nelle province, i quali servivano anche come quartiere di sosta del re, furono costruiti secondo la pianta dei castelli reali di Susa e di Persepoli, questo tipo si diffuse e potè così diventare modello non solo per edifici pagani come il palazzo di Hyrkanos e le costruzioni di Erode ma fu accolto dai cristiani nella Siria e nell'Asia Minore fino all'Armenia, e delle chiese come quella di Kalb-Lusae o di Turmanin fanno chiaramente riconoscere l'aspetto persiano tanto delle loro facciate quanto delle loro piante.

Fig. 214. Piano del palazzo di Ciro il vecchio a Pasargade. La chiusura posteriore siccome è incerta è stata tralasciata. (Secondo v. Bissing e Schuler da Dieulafoy).

Fig. 215. Pilastro con l'immagine di Ciro divinizzato, in Pasargade.

Non mancano in altri elementi rapporti del-

l'architettura persiana con gli stili più antichi: le numerose finestre dei palazzi di Persepoli, collocate singolarmente basse trovano il loro parallelo nelle finestre delle costruzioni ittite di Boghasköi: le gole al di sopra delle porte e delle finestre in Persepoli sono tolte dall'arte egiziana. In Susa Dario accanto al suo apadhana persiano poneva un palazzo mesopotamico con numerosi cortili, con vani e con corridoi coperti a volta. Non è certo prodotto del caso che appunto da Susa, dove la tecnica era antica tradizionale, provengano anche gli esemplari di mattonelle



a (Portici esterni di F)

c
(Sezione del membro a volute in b).

b (Propilei D)

Fig. 216. Colonne dei palazzi di Persepoli (confr. fig. 209, 212).

smaltate con ornamenti vegetali e con figure di animali (leoni gradienti su fondo grigio-verde che ricordano immediatamente i leoni di Babylon, tav. III) e di uomini (guardie del corpo marcianti, i cosiddetti « immortali », fig. 218, separati a cinque a cinque da un pilastro, e che spiccano sul fondo bleu): queste mattonelle rivestivano le pareti di argilla dell'edificio. I motivi principali della decorazione, merlature, margherite, palmette e boccioli, sembrano essere stati tolti a prestito dall'arte babilonese-assira, al pari degli animali a testa umana che facevano guardia nelle isolate porte dell'edificio. Ma da per tutto l'esecuzione conserva il suo aspetto caratteristico. Certamente hanno qui influito dei modelli greco-ionici: essi si fanno

sentire nella trattazione delle vesti (fig. 218), in modo particolare nella stilizzata disposizione delle pieghe, forse anche nel giusto disegno di profilo delle figure, per quanto l'occhio ancora sia rappresentato di prospetto, e inoltre nei vigorosi ovoli, nell'incorniciatura delle porte e delle finestre e nella trabeazione. Ad un'altra direzione accenna un confronto dei rilievi nella sala delle cento colonne con i rilievi di Malamir (fig. 217) a sud-est di Susa, la contrada dalla quale proveniva Ciro. Qui si trovano scolpiti alti nella roccia dei lunghi cortei di figure umane, in più file, l'una sopra l'altra, e gradienti da destra e da sinistra. Nel rilievo più alto troneggia il re al quale due uomini barbati in piedi sembrano fare un rapporto mentre una figura inginocchiata dietro ad essi evidentemente personifica un popolo tributario. Dietro al re stanno due servi o cortigiani e vi è un piccolo mobile con vasi. Il costume ricorda quello medo. Alcuni uomini sembrano portare il corto vestito e le brache della contrada di Susa. In aria al di sopra della tavola posta dinanzi al re appaiono tre figure divine. I rilievi di Malamir appartengono secondo l'ipotesi più verosimile al 600 circa a. Cr. Se adunque esistono tra questi rilievi e quelli persiani tanto nei palazzi quanto nelle tombe delle concordanze che colpiscono immediatamente sia per il contenuto sia per la disposizione esteriore, se ne deve concludere che in Malamir è stata trovata una delle radici dell'arte persiana. Per quanto possa ancora apparire maldestra l'esecuzione, il

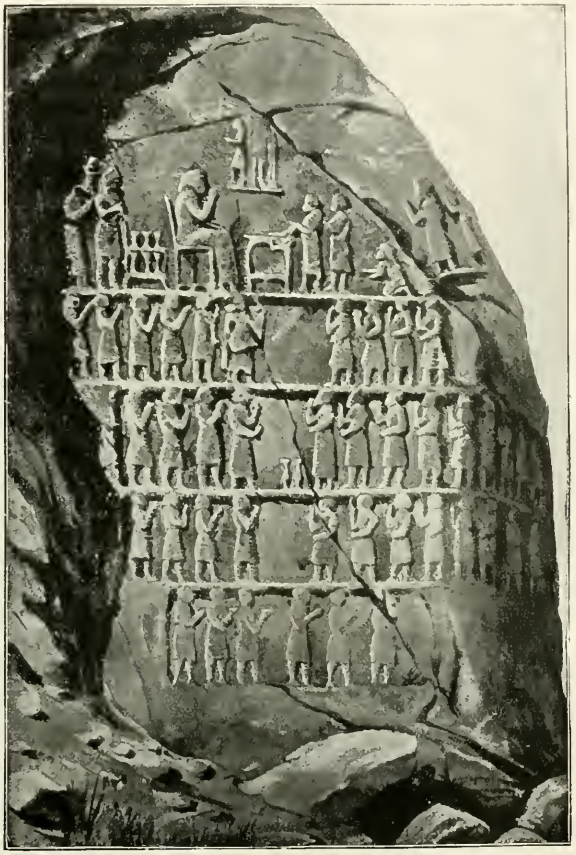


Fig. 217. Rilievo rupestre di Malamir.

solenne aspetto e nello stesso tempo la predilezione per l'aggruppamento delle figure come anche l'avversione a rappresentare figure maggiori della grandezza umana sembrano essere state comuni agli artisti di Malamir e ai loro vicini medo-persiani di Susa e di Persepoli. Non è un'arte straordinariamente ricca, ma un'arte piena di spirito aulico, il cui compito costante è quello di rappresentare la persona del re anche nelle sue occupazioni quotidiane e la lotta del re contro i mostri che rappresentano il male. A servigio di questa idea della vittoria del bene sul male si pongono anche i rilievi con lotte di animali magnificamente stilizzati che trasformano in un aspetto nuovo, lontanissimo dal naturalismo, degli antichissimi motivi asiatici. Degna di osservazione appare la ricca policromia di tutti i rilievi in pietra persiani: essa è resa sicura da antiche osservazioni ed anche è provata per i rilievi di Asia Minore e assiri.

Più volte le nostre considerazioni ci hanno già condotto a ricordare l'influenza greca sovra i popoli antichi dell'Oriente. Sulla costa occidentale dell'Asia Minore si sviluppavano già da lungo tempo questi contatti reciproci, le isole del mar Egeo offrivano i ponti naturali tra l'Oriente e l'Occidente. Le terre circondanti questo mare di isole costituiscono la Grecia vera e propria, la quale rielabora per suo conto le ispirazioni tratte dall'Oriente e restituisce ad esso più di ciò che ha dato.

Fig. 218. Gli Immortali. Figure a rilievo in mattoni smaltati. Da Susa. Louvre.

a (Micene, avorio). b (Tirinto, alabastro con paste vitree). c (Micene, marmo rosso).

Fig. 219. Ornamenti a fregio micenei. (Confr. pag. 140).

B. — GRECIA

AMPIAMENTE aperto, accessibile da tutti i lati era il mondo greco; esso abbracciava da ogni parte le isole del mar Egeo e si distendeva verso occidente sino alle coste della Sicilia. Ritrovamenti e notizie isolate hanno fatto già da lungo tempo riconoscere che gli antichi abitatori di queste regioni si trovavano in più o meno stretto rapporto con l'Oriente e con l'Egitto. Ma il popolo greco più di qualunque altro ha saputo sciogliere questa dipendenza ed innalzarsi ad una libera autonomia. Nel momento in cui si rafforzò negli Elleni la coscienza che la sapienza umana e la bellezza umana e la umana virtù sono un dono degli dèi benigni e la loro cura un culto religioso, in modo che impressero tratti essenzialmente etici nelle figure della divinità, essi posero definitivamente un termine al passato e aprirono alla civiltà delle vie completamente nuove. Essi parlavano del loro passato come di un mondo straniero.

Così anche l'arte greca ha cancellato le tracce della via faticosa che per secoli aveva percorso e desta facilmente l'impressione che essa, al pari di Athena dalla testa di Zeus, sia balzata perfetta fuori dalla fantasia di un artista. Quando un popolo si allieta di una arte vitale non ha più il desiderio e la pazienza di investigare la via faticosa e sassosa per la quale ha dovuto inerpicarsi. Anche quando è giunto sul culmine lo attraggono, nel volgere uno sguardo al passato, solo delle vette simili. Così solo nei nostri giorni è caduta una luce maggiore sulla oscurità della più antica civiltà greca. Soprattutto per le scoperte di Enrico Schliemann e dei suoi successori — scoperte che hanno fatto epoca — siamo ora meglio edotti sulla preistoria dell'arte greca. Essa si distende per tutto il II millennio e risale anche al III. Noi facciamo qui astrazione in complesso dalle tracce di un'epoca neolitica delle quali abbiamo parlato sopra (pag. 5 ss.) e poche osservazioni possono bastare per il ricollegamento.

Avanzi paleolitici mancano finora completamente nel territorio greco, cosa che difficilmente può essere casuale, per quanto la ragione di ciò ci sfugga. Al contrario la civiltà neolitica è assai ampiamente rappresentata da nuove scoperte, soprattutto in Tessaglia, regione che, al pari delle altre terre settentrionali della penisola balcanica, sta sotto l'influenza della civiltà danubiana e della sua ceramica policroma

(confr. pag. 10) Dimini presso Volo, la più notevole delle stazioni neolitiche, è ricca soprattutto di un vasellame nero, bianco e rosso oppure vigorosamente ornato solo in un colore, la cui decorazione in parte rettilinea in parte spiraliforme fa l'effetto di un tappeto variopinto (fig. 220). Questa civiltà si può seguire fino in Beozia e nel Peloponneso dove, ad esempio, si presenta in Orcomeno e presso Corinto; più a sud mancano le sue tracce, ma finora mancano soprattutto degli avanzi collegati della civiltà di questo periodo primitivo. Soltanto Creta offre per lo meno numerosi avanzi ceramici dell'antico neolitico negli strati più profondi sotto i palazzi di Cnosso e Festo, ma le loro forme appartengono piuttosto alla cerchia caratterizzata sopra (pag. 5 ss.) come europea occidentale e meridionale e mancano di una vigorosa decorazione policroma e soltanto nell'età più recente combinano, con linee incise e in parte scalfendo il fondo levigato, dei semplicissimi motivi geometrici (scacchiera, larga fascia a zig-zag) e li avvivano riempiendo di color bianco o rosso i campi scalfiti o i punti incisi.

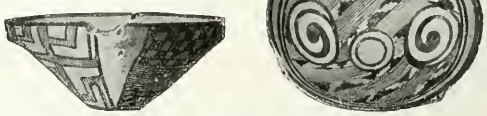


Fig. 220. Vasi in argilla di età neolitica da Dimini.

Sopra questi strati di civiltà neolitica si distende, anch'essa il più delle volte con differenze locali, la civiltà del bronzo. Un quadro particolarmente perspicuo di essa ci è offerto da un luogo assai celebre nella leggenda greca ma che tuttavia non è in Europa ma in Asia Minore, Troia. I molteplici rapporti con la Grecia, che esistono non nel solo mito, rendono adatta la sua trattazione in questo punto.

I. — TROIA.

Non per il primo, ma in concordanza con l'antica tradizione prevalente, lo Schliemann ha riconosciuto e scoperto il luogo dell'antica Troia sulla bassa collina di Hissarlik, collocata in posizione straordinariamente favorevole nelle vicinanze dell'Ellesponto. Sulla larga catena di colline adiacenti si stendeva la città greca di Ilio, ma le più antiche abitazioni si trovavano sulla collina nominata, anzi l'hanno esse veramente creata. Nove strati sovrapposti conducono qui dal periodo preistorico sino all'età romana. Lo strato più basso si è voluto attribuirlo al periodo neolitico per quanto difficilmente a ragione. Cinque metri più alto s'incontra il secondo strato, diviso esso stesso a sua volta in tre gradi di sviluppo, cosicchè questa « città incendiata » nella quale lo Schliemann voleva riconoscere la Troia omerica, deve essere stata di assai lunga durata. Essa era soltanto una piccola acropoli, ma mostra uno sviluppo più ampio della più antica stazione e si rivela chiaramente come appartenente all'età del bronzo (confr. pag. 8). Delle spesse mura, assai inclinate e costituite di piccoli ciottoli nella loro parte inferiore, che riveste la vera e propria collina, perpendicolari invece e costruite con mattoni nella loro parte superiore, e provvedute di torri e di stretti accessi, i quali a poco a poco furono disposti con maggiore ampiezza ed arte, circondano la piattaforma dell'acropoli. La tecnica costruttiva qui adoperata è diffusa in tutto il mondo antico e in tutti i tempi; sopra delle fonda-

menta in pietra, che trattengono l'umidità del terreno, vengono innalzate le mura con mattoni crudi. Nei punti pericolosi erano protette con legname e erano assicurate al di sopra contro l'acqua piovana per mezzo di una copertura, probabilmente un passaggio di ronda, in legno. Il medesimo sistema di costruzione ma con un particolare sviluppo si trova nelle case di abitazione i cui avanzi sono conservati sull'acropoli (fig. 221); esse appartengono all'ultimo periodo di questo secondo strato. La tecnica si può riconoscere più sicuramente che altrove nella maggiore (A) di queste case (fig. 222). Anche qui le pesanti mura di mattoni, profonde m. 1,44, poggiano sopra uno zoccolo di pietra; delle travi di legno collegate tra di loro le traversavano per lungo e per largo e davano un appoggio al muro il quale era poscia all'estremità chiuso con delle larghe tavole di legno perpendicolari che precorrono le posteriori ante ed era protetto con un rivestimento di argilla contro le intemperie. Uno strato di argilla come pavimento ed un tetto piatto, forse sporgente, formato di pali con uno spesso strato di terra al disopra, completano la costruzione della casa, la quale mostra nella sua più perspicua formazione la pianta di un megaron (confr. fig. 21) e i cui elementi fondamentali si potrebbero ritrovare ancor oggi nelle capanne di Asia Minore e di Persia (fig. 223). Soltanto che nell'antica Troia non si trova alcuna traccia di sostegni in legno, i quali tuttavia si debbono presupporre quando lo spazio era assai ampio, e d'altra parte, in molti casi, il megaron deve essere completato con un tetto a spioventi. L'edificio principale A contiene una grande sala larga 10 m. con il focolare circolare ed un vestibolo fiancheggiato da due mura laterali: sono gli elementi fondamentali persistenti della casa greca e del posteriore tempio, che noi qui incontriamo in contrapposizione all'antichissima e diffusa casa circolare o alla forma differente dei palazzi cretesi (pag. 118). Nella casa E è ben conservato il vestibolo posteriore il quale aveva soltanto lo scopo di proteggere dalla pioggia con la sua sporgenza la parete posteriore della sala. Le case B ed F con doppia camera (stanze di abitazione o magazzini?) debbono essere state destinate ad altri membri della famiglia. Tutti e tre gli edifici, che sono separati soltanto da uno stretto spiraglio per mantenere asciutte le mura, costituiscono un insieme con cor-

Fig. 221. Gruppo di case di Troia. Secondo strato. (Dörpfeld).

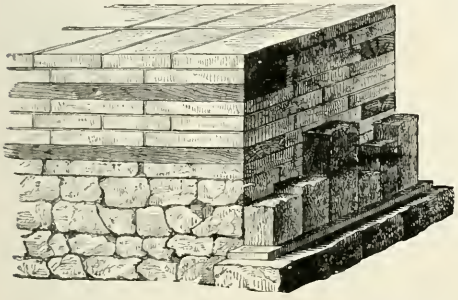


Fig. 222. Angolo di muro (anta) in mattoni crudi con travi di legno, dalla costruzione A nella figura 221. (Dörpfeld).

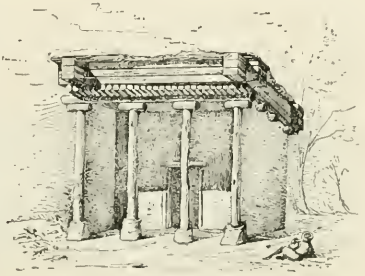


Fig. 223. Casa campestre moderna nella Persia. (Durm da Dieulafoy).

Fig. 224-226. Vasi in argilla da Troia.

Fig. 227. Idolo in marmo da Troia.

tile comune e comune costruzione a porta (C) la quale già mostra la forma più tardi usuale di un propileo aperto sul prospetto e verso l'interno (confr. fig. 272 H, K).

La massa del vasellame ritrovato nel secondo strato e nei poveri strati superiori (III-V) di Troia, fabbricato in complesso senza ruota e cotto imperfettamente, ha il suo ornamento principale nella viva colorazione rossa o nera; gli scarsi motivi lineari sono per lo più incisi e riempiti di bianco, più di rado sono dipinti con un bianco opaco. Le forme dei vasi sono variate per quanto spesso alquanto goffe; particolarmente preferiti sono i boccali a becco e i bacili panciuti su tre piedi (fig. 225 s.), ma non sono rari anche qui dei vasi che adoperano come elementi della forma tratti del viso umano ed altre parti del corpo (mammelle, ombelico. confr. fig. 224). Alcuni piccoli idoli piatti in pietra (fig. 227) appaiono anche altrove ad esempio in Misia e sembrano aver avuto influenza sino in Creta. Accanto alle armi in bronzo sono rari degli utensili in pietra, ad ogni modo splendidamente rappresentati da alcune asce cerimoniali, levigate, in pietra verde o in lapislazzuli azzurro. Dei vasi d'argento e d'oro (confr. pag. 9) si trovano soprattutto nel « Tesoro di Priamo » il quale contiene anche ricchi ornamenti per la fronte, orecchini (fig. 228), braccialetti, spilli. L'oro è straordinariamente puro. Tra le forme ornamentali spicca la spirale (fig. 229) e accanto ad essa raramente la rosetta.

Fig. 228. Orecchino d'oro. Da Troia. Berlino.

Fig. 229. Braccialetto d'oro. Da Troia. Berlino.

Fig. 230. Il tumulo detto di Achille al capo Sigeo.

L'arte rappresentata in questo strato preistorico di Troia non era limitata alla Troade, ma, come mostrano singoli ritrovamenti, aveva un'ampia diffusione nell'Asia Minore. Essa stava in rapporto con la contemporanea arte delle isole del mare Egeo (confr. pag. 114). Anche il più antico vasellame ciprioto rassomiglia al

troiano (pag. 96) senza che da questo resulti necessariamente una parentela delle due popolazioni. In Troia stessa si ebbe nel sesto strato una nuova fioritura, nella quale le mura dell'acropoli furono innalzate ancora all'antica maniera, con sostruzione obbliqua ma con pietre sempre più accuratamente connesse per quanto irregolari, mentre la parte interna disposta a terrazza veniva riempita di case simili del tipo a megaron (confr. fig. 273). La ceramica, che è affine specialmente a quella « minia » di Orcomeno, è contraddistinta dalla fine argilla bigia, dalla scarsa ornamentazione incisa e dalle forme eleganti. L'importazione di vasi cretesi del tardo stile minoico, che poscia furono anche imitati sul luogo, riportano la data di questo strato alla metà del II millennio.

La pianura di Troia è circondata da grandi tumuli funerarî che i Greci posteriori attribuivano a singoli eroi omerici (fig. 230). Sopra un cerchio basso di mura si innalzava il tumulo che racchiudeva il sepolcro. Tumuli di tal genere risalgono forse già al primo periodo troiano, ma particolarmente frequenti essi divengono nel periodo della dominazione frigia, tanto che essi poscia anche nel Peloponneso erano chiamati tombe dei Frigi; nell'Attica venivano denominati dalle Amazoni, egualmente provenienti dall'Asia Minore. Essi si trovano anche nella patria tracia dei Frigi e nella Frigia, ad esempio nella necropoli di Gordion (verso il 700). Il costume frigio si diffuse ampiamente nei paesi confinanti della Caria e della Lidia; nella Lidia non solo la cosiddetta tomba di Tantalo presso Smirne ma soprattutto la vasta necropoli di Sardi presso il lago Gigeo (Bin-bir-tepé « mille e un tumuli ») sta a testimoniare la persistenza di questo uso sino nel VI secolo. Qui appaiono, nell'interno, delle camere funerarie a mura, coperte o con grandi lastre di pietra o con file di pietre a poco a poco sporgenti verso l'alto; il tumulo di Aliatte, padre di Creso (morto nel 560), alto ancor oggi 69 metri ed avente 355 metri di diametro, un'opera che sembrava sfidare il paragone con le Piramidi, contiene anche un accesso con una volta regolarmente incuneata (fig. 231).

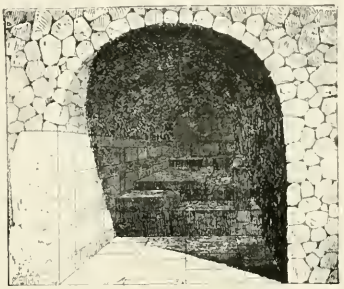


Fig. 231. Passaggio a volta nel tumulo di Aliatte (Perrot-Chipiez da Olfers).

II. — L'ARTE EGEA.

Appunto per le scoperte dello Schliemann noi abbiamo appreso a conoscere una forma d'arte la quale si elevò in maniera determinata sul complesso della civiltà del bronzo e che dal primo luogo di ritrovamento si chiamò micenea. Con sufficiente sicurezza si può attribuire al secondo millennio. Testimoni principali di questa forma d'arte unitaria furono le antiche sedi principesche achee di Micene e di Tirinto nell'Argolide, Atene e Thorikos nell'Attica, Tebe e Orcomeno in Beozia; ad esse si aggiungono tombe ed altri avanzi in Beozia, Tessaglia, Cefallonia, Peloponneso. Per questo gruppo può rimanere in uso l'aggettivo miceneo, ma come nome generale esso ha perduto il suo valore dopochè nuovi ritrovamenti per tempo

e per luoghi ci hanno fatto conoscere sviluppi assai più ampî. Già nella più antica età si distendeva in tutto il mare Egeo una particolare civiltà (arte delle Cicladi: parallela ad essa per età ed affine nell'insieme, per quanto diversa nei particolari, si sviluppava, riannodandosi alla civiltà neolitica, nel continente greco quella forma di civiltà che si suole chiamare Elladica: i ritrovamenti di Koraku, presso Corinto, assai istruttivi per la chiara successione degli strati conservati, sono in questo campo di una particolare importanza. Ma le scoperte più notevoli da ogni punto di vista sono state fatte in Creta. Soprattutto gli scavi condotti dagli italiani (Halbherr, Savignoni, Pernier, Paribeni in Festo e Haghia Triada), dagli Inglesi (Evans e Mackenzie in Cnosso, Bosanquet e Dawkins in Preso e Paleocastro), dagli Americani (Miss Boyd, Hall, Seager in Gurnià, Psira, Mochlos) dai Greci (Chatzidakis in Tylissos, Xanthudidis nella regione di Messarà) dai Francesi (Renaudin a Mallià nelle varie parti di Creta, che è la sbarra meridionale del mondo insulare greco, hanno riportato alla luce così ricchi avanzi di una civiltà più antica e più originale, di cui vediamo appunto un'irradiazione nell'arte « micenea », che l'intero quadro ne è resultato essenzialmente mutato. Tuttavia il nome, che ne è venuto di conseguenza in uso da questi due centri maggiori, di civiltà cretese-micenea non abbraccia l'intero territorio; ma se appare più conveniente adoperare per l'arte di questo periodo preistorico la denominazione puramente locale di egea la quale comprende nel loro complesso tutte le regioni bagnate da questo mare non si dimentichi che questa civiltà appare anche sulle coste occidentali della penisola. Per i singoli territorî possono adoperarsi i nomi di cicladico, elladico e per l'intero sviluppo cretese si può usare il nome proposto dall'Evans di minoico, tratto dal potente re Minosse e tanto più adatto per indicare con una sola denominazione espressiva l'intero passato di Creta. L'Evans ha distinto questa civiltà in tre periodi « antico, medio e tardo minoico »; ciascuno di questi periodi viene suddiviso in tre stadî. Anche per la civiltà cicladica ed elladica si è proposta una simile tripartizione e sia qui ricordato che il cosiddetto tardo elladico corrisponde a quel periodo che altrimenti si chiama miceneo. Nella trattazione della civiltà egea noi rivolgeremo la nostra attenzione soprattutto alla ricca arte cretese (minoica) e a quella tarda elladica che ne deriva, di fronte alle quali le altre presentano minore interesse storico-artistico.

Periodo primitivo (III millennio). Al volgere dal IV al III millennio ha termine per il nostro territorio il lungo periodo neolitico che forse aveva abbracciato dei millennî. E comincia l'età del bronzo, la quale in complesso si stende per il III e II millennio. Il III millennio costituisce un periodo primitivo che offre, accanto ad alcuni caratteri generali, anche considerevoli differenze locali.

Nel campo dell'architettura gli scavi ci hanno ora fornito la conoscenza che la capanna circolare, la quale spesso rappresenta la forma più antica dell'abitazione umana, ha dominato da principio anche nel territorio egeo (confr. pag. 6 s.) per quanto non esclusivamente. Appaiono accanto ad essa delle piante ovali, alcune con una parete anteriore rettilinea, e quelle rettangolari trasformate con un'abside semicircolare nella parte posteriore, ma soprattutto noi troviamo in Creta, già in età molto antica (Vassiliki) delle case interamente rettangolari suddivise in più vani e forse anche con più piani; invece in Tessaglia e nella Troia preistorica (pag. 111 s.) noi troviamo già dal periodo neolitico il tipo stabile di un megaron rettangolare costituito essen-

zialmente da una sala (fig. 221). La casa circolare si presenta nel modo più chiaro nella beotica Orcomeno dove sono stati messi allo scoperto un certo numero di strati sovrapposti. La strato più basso conteneva delle case circolari di proporzioni modeste, le quali si innalzavano una volta sopra uno zoccolo in pietra con una costruzione a cupola in mattoni relativamente alta e della forma che è a noi famigliare dalle più recenti tombe a cupola micenee (fig. 276). Alle case circolari segue in Orcomeno un secondo strato con case di pianta ovale, la quale permetteva una maggiore estensione. Mentre queste case di regola contengono uno o due vani, si è trovata recentemente in Creta una casa ovale lunga 22 m. e larga m. 14,50, che, come le case rettangolari di Vassiliki, contiene tutta una quantità di vani particolari di differente forma ma essenzialmente rettangolari (fig. 232); essa appartiene al primo strato del medio minoico vale a dire al principio del II millennio, ma sembra essere un caso particolare determinato da circostanze locali.

Ben presto, come imitazione delle dimore dei vivi, appaiono accanto alle case circolari anche le tombe circolari. Esse presentano una maniera costruttiva abbastanza primitiva in pietra naturale senza malta; una più artistica lavorazione della pietra manca in generale ancora in questo periodo. Delle piccole tombe di questo tipo sono ad esempio venute alla luce in Siro, delle più grandi fino a m. 9,50 di diametro, delle quali alcune contenevano circa 200 scheletri, nella parte meridionale di Creta presso Festo e Haghia Triada. Ma vi sono costruzioni rettangolari a forma di casa (ad es. in Mochlos) ed inoltre delle piccole tombe a cassa messe insieme con lastre di pietra, le une e le altre a quel che sembra coperte in origine con canne e argilla.

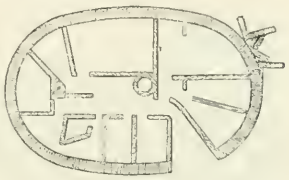


Fig. 232. Casa ovale in Chamesi, Creta orientale.

Ai precursori del posteriore sontuoso palazzo di Cnosso appartiene un'imponente costruzione di questo periodo primitivo, una gigantesca sala a cupola sotterranea scavata nella roccia a forma di alveare e di circa 10 metri di diametro e 16 di altezza. Essa si trova sotto l'ingresso meridionale del palazzo e rimase nascosta e colmata dall'elevazione di esso (nella pianta, fig. 236, all'incirca dove è il n. 17); tracce di un simile impianto sono state riconosciute anche nelle vicinanze (presso il n. 100). Secondo quanto ha dimostrato l'investigazione della prima essa presentava, aperto nella parete rocciosa di fondo, uno stretto accesso a gradini che vi conduceva dall'alto. L'ipotesi che questo sia un passaggio alle abitazioni poste sulla collina presuppone l'esistenza di un ingresso sotterraneo nella sala a cupola ma di esso non vi sono tracce. Singolare sarebbe anche l'insolito e tecnicamente grandioso spreco di lavoro che poscia aveva reso possibile soltanto una così stretta ed incomoda scalinata, come anche sarebbe singolare l'esistenza di una seconda costruzione simile. Sembrerebbe raccomandarsi di più un'altra ipotesi, indicata da un simile impianto in Micene, quella che dentro il circuito della fortezza si stabilissero fontane sotterranee ed invisibili alle quali si discendeva per mezzo di scale. Ma in Cnosso non potrebbe trattarsi che di cisterne, e allora avrebbero dovuto avere un rivestimento di intonaco, ciò che qui non è il caso. Così noi ci troviamo dinanzi ad un problema insoluto e l'interpretazione prediletta in simili casi, di una destinazione sepolcrale o in generale sacrale, non può al momento presente essere messa avanti con molta insistenza.

Nella ceramica del periodo più antico si separano le diverse contrade. Nelle Cicladi e nella terraferma noi troviamo soprattutto ancora vasi scuri, monocromi, lavorati a mano, ma accurati per l'argilla, con motivi lineari incisi ai quali si aggiungono anche motivi curveggianti, spiraliformi, mentre contemporaneamente divengono più variate le forme dei vasi. Diversamente stanno le cose in Creta (antico periodo minoico). Invece della linea incisa comincia ad avere qui la sua funzione il colore e ad acquistare contemporaneamente splendore per un processo ancora relativamente imperfetto ma sempre perfezionantesi (erratamente chiamata per lo più vernice: una innovazione della più alta importanza per tutta l'ulteriore fabbricazione ceramica. Da principio sono ancora in uso gli antichi motivi lineari, che talvolta vengono dipinti con un color bianco opaco sul fondo nero splendente, talvolta con colore scuro sul fondo chiaro dell'argilla, ma verso la fine del periodo antico minoico, non soltanto in corrispondenza alla comoda lavorazione a pennello ma, come si vorrebbe ammettere, anche sotto l'influenza della precedente arte cicladica, vengono preferiti motivi curveggianti e semplici spirali. Anche i colori cominciano a divenire più ricchi. Di pari passo con questi perfezionamenti va l'introduzione della ruota del vasaio, la quale con l'aiuto di un'argilla più fina rende possibile di preparare un vasellame dalle pareti più sottili e dalle forme più regolari. Come una singolarità lussuosa sono da ricordare accanto alla ceramica, nel secondo stadio dell'antico minoico, dei vasi lavorati in marmi variegati (Mochlos) nei quali è evidente l'influenza egiziana.

Fig. 233. Idoli delle isole. Marmo. Berlino.

Vasi di pietra non sono rari nelle tombe delle Cicladi ma per le forme e per il materiale (marmo bianco) sono di natura del tutto diversa da quelli cretesi ed anche le figure primitive in marmo che là già si erano osservate sporadicamente da tempo e venivano denominate « carie » fig. 233) si distinguono assai chiaramente dalle figurine cretesi le quali certo sono sotto l'influenza egiziana. Gli idoli delle Cicladi, tra i quali ve ne sono di notevole grandezza ma che sono per lo più piccoli, presentano delle figure nude prevalentemente femminili e appaiono non di rado come rozze immagini quasi informi derivate da feticci dell'età neolitica. Esse oltrechè nel loro proprio territorio si trovano anche in Attica, in Eubea, sporadicamente, come prova di antiche relazioni commerciali, in Creta, che del resto sembra essere stata già allora in rapporto con l'Egitto dell'Antico Impero e con la Mesopotamia (cilindri babilonesi). Per i vasi di pietra già vi abbiamo fatto accenno ed anche un particolare tipo di sigillo a bocciolo, il cui materiale, cioè l'avorio, fa riconoscere le relazioni con l'esterno, si può ricordare a prova di esse. Creta costituisce il naturale ponte verso il paese del Nilo (confr. pag. 47).

Arte del periodo medio minoico (prima metà del II millennio). Mentre l'arte delle altre regioni vicine si è sviluppata ulteriormente ancora per un lungo periodo di tempo e nella ceramica passa anche agli ornamenti dipinti a colore scuro sul fondo chiaro dell'argilla, Creta ancor più vigorosamente che nel periodo precedente prende il primo posto. I nuovi tempi si rivelano qui particolarmente in due campi, nell'architettura e nella ceramica. Quest'ultima è così caratteristica che da essa trae il nome di Kamares l'intero periodo; il nome proviene dal primo

luogo di ritrovamento di questo genere di vasi, che è una grotta alla pendice meridionale del monte Ida.

La ceramica continua il suo indirizzo verso un ricco effetto coloristico. Su un fondo nero splendente i motivi non appaiono più soltanto con un bianco opaco, ma anche con giallo, arancione, rosso scuro, rosso ciliegio; da principio ancora prevalentemente rettilinei ma poscia quasi esclusivamente curveggianti e spiraliformi. Nei veri e propri vasi di « Kamares » gli svariati ornamenti riempiono quasi del tutto il fondo ora scuro ora chiaro, in quanto che il maggior effetto veniva richiesto ad una ricca e possibilmente armonica policromia; ma insieme a questo anche il disegno si sviluppa con straordinaria grazia e ricchezza (fig. 234). Accanto alle spirali e a simili ornamenti lineari hanno la loro parte anche dei motivi vegetali (fig. 235); ma la pianta viene rappresentata unicamente nelle sue parti separate e, soltanto più tardi e raramente, emergente dal suolo ed anche allora, ciò che era sufficiente per lo scopo decorativo, essa è più un elemento caratteristico, fiore o foglia, di quello che non sia un'intera immagine organica naturalmente crescente con tutto l'insieme delle

Fig. 234. Vaso del tipo di Kamares da Cnosso.

Fig. 235. Vaso del tipo di Kamares da Festo.

sue varie parti. Solo il naturalismo che porta al tardo minoico sembra essersi sforzato di dare una rappresentazione che mostrasse la reale natura organica, mentre la ceramica del medio minoico rimane interamente nell'indirizzo di un'ornamentazione tanto nel disegno quanto nel colore. Lo splendore dei colori si unisce ad una così alta perfezione della tecnica che le pareti sottilissime possono essere paragonate al guscio dell'uovo; anche la ricchezza delle forme diviene sempre maggiore; bicchieri con manichi e tazze sono particolarmente preferiti. E così quest'arte di Kamares costituisce un tutto caratteristico e sontuoso che dà una splendida testimonianza del senso artistico e della passione per i colori dei Cretesi. L'intero genere di questi vasi sembra essere esclusivamente cretese; tuttavia alcuni esemplari ne furono esportati. Poichè dei frammenti di questa ceramica appaiono tra i ritrovamenti egiziani del Medio Impero tardo, secondo alcuni perfino già della XII dinastia, a Kahun (pag. 33) e soprattutto un vaso caratteristico appare in una tomba all'incirca dello stesso periodo in Abydos, si è acquistata così un'approssimativa determinazione cronologica (non dopo il 1800).

Non meno importanti sono i progressi di questo periodo nell'architettura. Si accentuano un'accurata lavorazione delle pietre e la loro squadratura, per quanto ancora

manchi una precisa connessione tra di esse. I vani rettangolari costituiscono la regola; presso a poco contemporaneamente all'epoca media minoica comincia la costruzione dei grandi palazzi. È possibile che i palazzi della XII dinastia in Egitto abbiano avuto un'influenza su di essi, per lo meno per la tecnica, ma la pianta è completamente differente. Gli antichissimi palazzi cretesi, sia i più ampî, cioè quelli di Cnosso, e di Festo, siano i minori cioè quelli di Tylissos e di Mallià sono conservati solo in scarsi avanzi, ma il più perspicuo nella sua pianta e quello che più mantiene della costruzione originaria è il palazzo di Festo. Per i palazzi di Cnosso e di Festo gli avanzi conservati sono sufficienti a dare un'idea della grandiosità degli edifici e ad indicare la somiglianza della pianta non soltanto tra loro ma anche con i palazzi posteriori che vi sono stati sopra ricostruiti. Ma soltanto un'indagine critica della costituzione delle mura e degli avanzi ceramici in esse racchiusi ha permesso di stabilire che in Cnosso la costruzione originale (periodo medio minoico, verso il 2000 a. Cr.) resultava di singoli edifici rettangolari con angoli leggermente arrotondati disposti intorno ad un cortile, che poscia erano stati chiusi dentro un muro anch'esso rettangolare ed erano stati provvisti per difesa perfino di costruzioni a torre. Le nuove costruzioni, le quali cominciano subito dopo (periodo di Kamares), sono in parte completamento delle antiche, in parte sostituzione di parti distrutte. Poichè gli elementi principali della pianta e delle forme architettoniche, ed in generale anche della tecnica, sono i medesimi, la costruzione del palazzo viene qui trattata nel suo insieme; che essa col tempo si sviluppi sempre più riccamente è cosa, che s'intende da sè.

Palazzi cretesi. I palazzi sono costruiti con massi squadrati nello zoccolo ed in parti simili, per il resto sono costruiti con pietre e argilla intonacate con malta di argilla e calce; porte ed ingressi avevano per lo più stipiti di pietra, le soglie e gli architravi erano sempre in pietra. Il punto centrale del palazzo è costituito di regola da un grande cortile lastricato; nel palazzo di Cnosso (fig. 236, 19) è lungo m. 52.50 e largo la metà, in Festo (fig. 236 a, 40) è in parte circondato da file di pilastri. Intorno al cortile si dispongono i varî gruppi di camere, tutte rettangolari, con una forte tendenza ad allineamenti diritti. Si distinguono quartieri per uomini e per donne, sale, stanze da abitazione e da letto, bagni, latrine (fig. 236, 93) come anche è da osservare un eccellente sistema di canalizzazione già nel primo impianto, inoltre stanze per domestici e grandiosi magazzini nel piano inferiore (fig. 236, 1-18 e 236 a, 27-37). Le singole camere sogliono essere direttamente collegate tra loro; i gruppi più grandi di stanze vengono separati da corridoî. Inoltre vi hanno una grande funzione le scale e realmente non soltanto per compensare delle piccole differenze di livello (fig. 237) ma, proprio in contrasto all'architettura di età posteriore, anche già nella forma della scala di casa illuminata da un cortile aperto, adiacente, la quale stabiliva la comunicazione tra piani diversi. Di un piano superiore sono conservati, anche altrove, notevoli avanzi e soprattutto erano occupate con costruzioni a più piani le pendici della collina sulla quale si innalzava il palazzo. Questo vale in Cnosso specialmente per la parte orientale del palazzo, e là si trova anche il migliore esempio di una tale scala (fig. 236, 86, confr. fig. 238 F), la quale a quattro pianerottoli sale con leggiera elevazione dal cortile ai piani superiori; un'opera imponente.

La presenza di più piani, per quanto non da sola, ha anche determinato la disposizione di numerosi lucernarî i quali davano luce ed aria alle scale, ai corridoî e alle sale; essi costituiscono un tratto caratteristico della costruzione cretese. Il graduale collegamento delle singole costruzioni in un gigantesco palazzo unitario e la

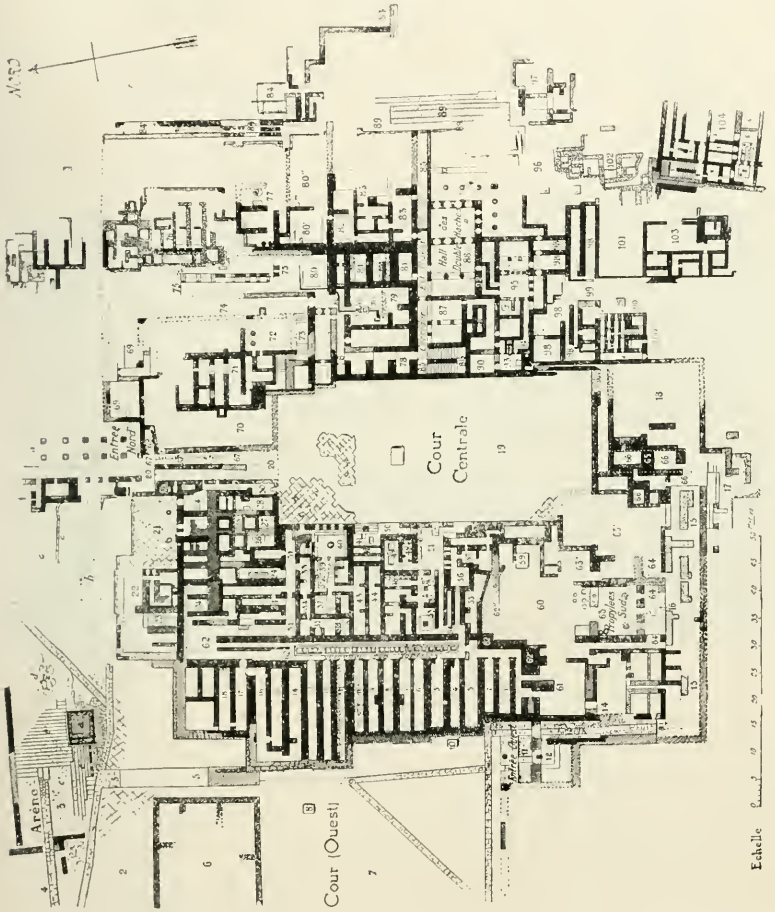


Fig. 230. Pianta del palazzo di Cnosso. (Dussaud).

evidente mancanza, pur con tutta la regolarità, d'una costruzione simultanea li rendeva particolarmente necessarî. Un tale lucernario (tratteggiato nella fig. 238) rischiara ad esempio il corridoio e la galleria E accanto a quella scala; un secondo appare vicino nel piano della « sala delle doppie ascie » (così denominata dai segni della doppia ascia incisi nei pilastri), che presenta una forma tipica di queste sale cretesi

Fig. 230 a. Pianta del palazzo di Festo. (Pernier).

a pilastri (fig. 236, 88; 238 A-C). Lo spazio principale B è in parte chiuso da salde pareti; in parte è delimitato da pilastri i cui spazî intermedi davano ingresso alla luce, all'aria e alle persone, ma potevano anche essere facilmente chiusi per mezzo di tappeti o di porte. Dinanzi alle pareti aperte sono disposti degli atrî a colonne profondi (C) o stretti (A) i quali alla loro volta si aprono verso il lucernario. In una forma alquanta variata una tale sala appare in una villa reale che è stata scoperta a poca distanza dal palazzo di Cnosso. Qui la sala a pilastri, collocata dietro la parete a colonne con pilastri retrostanti che si apre verso l'esterno, termina con una nicchia separata per il trono; evidentemente essa è la sala delle udienze che, secondo il

Fig. 237. Scala dal cortile all'ingresso del palazzo di Festo.

costume orientale, si trovava fuori del palazzo. Qui come nelle altre sale cretesi è caratteristica la disposizione regolare dei sostegni nel senso trasversale della sala anzichè nel senso della lunghezza. L'n'altra sala di genere intimo è costituita dalla cosiddetta sala del trono appunto nel palazzo di Cnosso (fig. 236, 240). Dal grande cortile del palazzo si scende giù nell'atrio A (fig. 239) e da questo per mezzo di una doppia porta nella stanza B. All'intorno dei banchi sono disposti lungo le pareti, ma nel fondo vi è un trono in pietra di forma caratteristica (fig. 240). Di fronte al trono anche qui vi è un lucernario con una fila di colonne: un paio di gradini conduce giù in un piano più basso, il quale forse serviva anche come stanza da bagno. Si può giustamente pensare in questo caso all'uso di abluzioni religiose, ma in generale dalla sovrabbondanza di singoli vani si ha più l'impressione dell'esistenza agiata di numerosi abitatori che quella di una concentrazione di vita in una grandiosità monumentale.

Ma i palazzi non soltanto racchiudevano sale di cerimoniale e di abitazione ma anche stanze di lavoro per artieri di diverso genere, come pure ampli magazzini nei quali si custodivano le derrate e i tesori dei principi. In Cnosso, ad esempio, un corridoio nella parte occidentale del palazzo (fig. 236, 62) conduce lungo una serie di stretti ed oblunghi magazzini (1-18) i quali contengono dei giganteschi dolî e sono provveduti nel pavimento di ripostigli; con maniera ingegnosa questi ultimi sono disposti spesso l'uno sopra l'altro cosicchè erano bene adatti a sottrarre oggetti preziosi a mani furtive. Una tale protezione era tanto più necessaria inquantochè questi antichi palazzi cretesi mancavano di qualsiasi fortificazione, ciò che è una eloquente testimonianza della sicurezza nella quale il popolo dell'isola dominatrice del mare si sentiva di fronte a nemici esterni e della pace interna di cui godevano i singoli principati.

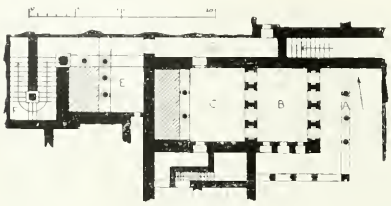


Fig. 238. Sala delle doppie asce in Cnosso. (Evans e Dörpfeld).

Fig. 239. Stanza del trono in Cnosso. (Evans).

Fig. 240. Trono di pietra in Cnosso.

Una particolarità dei palazzi cretesi sono inoltre le costruzioni a porte le quali conducono immediatamente nel palazzo (fig. 236, 63); nella costruzione a porte più grande, ma più tarda, di Festo, alla quale conduce la scala (fig. 237), seguiva ad un porticato esterno ed interno con una parete a porte intermedia un piccolo lucernario scoperto, cosicchè un tale ingresso ricorda anche i propilei liberi che noi abbiamo trovato senza colonne già nel secondo strato di Troia (fig. 221 c) e che ritroveremo negli edifici delle acropoli del continente (fig. 272). Inoltre è usato a preferenza un numero dispari di sostegni, uno o tre, cosicchè non si ha un ingresso mediano ma se ne hanno due o quattro adiacenti. Fuori del palazzo sogliono esservi dei cortili esterni i quali spesso sono provveduti di gradinate a modo di teatro (fig. 236, 3; 236 a, 1); probabilmente essi erano destinati ad adunanze e a spettacoli, lotte, danze, catture di tori, comenoi ne vediamo sulle pitture parietali dei palazzi.

Infine i palazzi di Festo e di Cnosso contengono anche dei piccoli sacrarî provveduti in parte ancora di tutto il corredo di oggetti sacri e doni votivi. Dei luoghi sacri sulle cime dei monti, sorti, a giudicare dai ritrovamenti (doni votivi), nel

Fig. 241. Case cretesi. Porcellana. Da Cnosso.

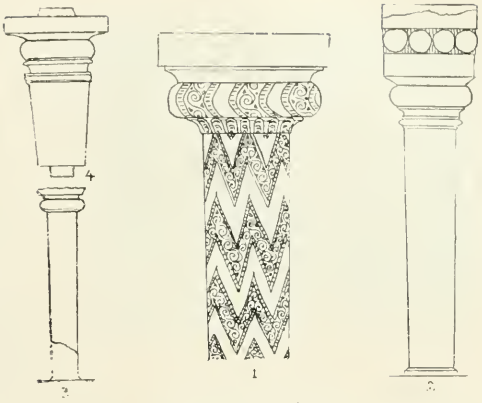


Fig. 242. Colonne micenee.

1. Dal così detto « Tesoro di Atreo » in Micene. — 2. Dalla « Porta dei Leoni » in Micene. — 3. Da un rilievo in avorio di Menidi. — 4. Colonnina in avorio da Spata.

periodo medio minoico ad es. in Petsofà presso Paleocastro e sullo Juktas, il luogo designato ancor oggi come tomba di Zeus) sono stati provveduti in età più tarda di edifici di culto; delle caverne (quella di Kamares, celebre per il ritrovamento dei vasi a cui ha dato il nome) sono state inoltre frequentemente destinate e rimaste in uso per il culto.

Oltre ai palazzi si sono anche spesso conservate delle semplici case sia in Creta (Zakro, Gurnià, Paleocastro) sia in Melo (Filacopi). Tutte le stanze appaiono anche qui rettangolari ed in variato aggruppamento; in Melo ed in Gurnià colpisce una casa più grande con una sala la quale non richiama al tipo delle sale cretesi a pilastri ma al megaron dell'antica Troia (fig. 221) e a quello più monumentale del continente (fig. 272): sala con focolare ed atrio aperto (confr. pag. 137 ss.). L'aspetto esterno delle case cretesi ci è illustrato dalle lastrine di porcellana di un mosaico che riproducono diverse costruzioni (fig. 241). Anche qui appaiono più piani sovrapposti.

Ai tratti più notevoli dell'architettura cretese appartiene il frequente uso delle colonne. Noi le troviamo insieme ai pilastri come sostegno dell'architrave negli edifici a porte, negli atrî aperti, nelle scale, nell'interno delle sale. Per il secondo strato di Troia possiamo solo congetturare

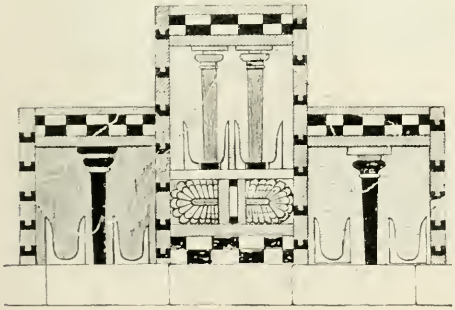


Fig. 243. Costruzione di carattere sacro. Pittura parietale di Cnosso. (Evans).

Fig. 244. Costruzione di carattere sacro in lamina d'oro, da Micene. Atene.

Fig. 245. Cortile con scala di accesso al piano superiore nel palazzo di Cnosso. Ricostruzione.

dei sostegni del tetto (fig. 221). Nell'arte ittita ci si è presentato ma solo tardi un simile uso delle colonne negli atrî di ingresso (pag. 73 s.): il più largo uso delle colonne è già proprio dell'architettura egiziana antica e forse di là venne l'impulso anche per Creta. Soltanto la costituzione della colonna egizia è completamente differente da quella della colonna cretese. Là si tratta di colonna in pietra con motivi vegetali nel fusto e nel capitello, qua di colonne originariamente in legno, di altra statura e con forma di capitello del tutto differente, che poggia sopra una base piatta di pietra. Di colonne in pietra non si è trovato il minimo avanzo nei palazzi cretesi. Con qualche variante nei particolari (fig. 242) le colonne, che talvolta si sono conservate e talvolta debbono ricostituirsi sugli avanzi, presentano costantemente una rastremazione verso il basso, la quale è spiegabile in colonne di legno, se si pensa ai piedi delle nostre tavole o sedie. Del resto i sostegni centrali delle case rotonde preistoriche (talayots) nelle Baleari, che sono costituiti da pietre sempre più sporgenti verso l'alto sembrano presentare una qualche analogia. Nella Porta dei Leoni (fig. 280) la rastremazione misura tre centimetri e delle pitture parietali di Cnosso (fig. 243) rappresentano edifici nei quali tali colonne hanno una funzione importante (confr. anche la brattea d'oro di Micene, fig. 244). Sopra dei grandi blocchi rettangolari di pietra (ortostati) si eleva qui un edificio tripartito. In tutte e tre le parti appaiono, su un fondo policromo, delle colonne differentemente colorate del tipo in questione e, accanto ad esse, degli utensili bianchi a corna che avevano una gran parte nel culto del tempo, ad esempio come sostegni della doppia ascia sacra. Nella parte centrale sopraelevata appare al di sotto delle colonne un elemento favorito della decorazione di questo periodo (confr. fig. 219), del quale si sono trovati esempî oltre che in Creta, a Tirinto e a Micene; esso era, sembra, adoperato a modo di fregio in varie parti degli edifici. La pittura di Cnosso mostra anche la seconda caratteristica della colonna cretese-micenea, il capitello, le cui parti costitutive sono una gola ed un cuscino al di sopra (confr. fig. 242); ciò richiama a certi tipi di capitelli dorici primitivi (fig. 303, 338). Una lastra quadrata corona il capitello nell'alto. Nella colonna si ha una importante creazione dell'arte cretese, del cui effetto monumentale può dare un'idea la restaurazione del lucernario accanto alla grande scala fatta sul posto in Cnosso (fig. 245). Si ammette anche l'esistenza di un secondo tipo di colonna rastremata verso l'alto (fig. 246), ma finora esso è apparso soltanto su un vaso di steatite di Haghia Triada (fig. 258), ed altre simili rappresentazioni (fig. 259) mostrano che si tratta di alti pilastri di ornamento collocati sulle fronti dei palazzi e che in questo caso sono solo visibili nella loro parte inferiore.

Fig. 246. Colonna da un vaso di steatite di Cnosso. Confr. fig. 258.

Si può ammettere che nelle nuove costruzioni dei palazzi la

pittura parietale abbia avuto sin da principio una parte importante; ma il più gran numero delle pitture conservate appartiene in ogni modo soltanto al periodo seguente. Poichè per la maggior parte le pitture non sono state ancora sufficientemente pubblicate è più opportuno di trattare complessivamente tutta la pittura parietale nel periodo seguente, tuttavia deve qui essere ricordata la figura assai caratteristica, per quanto conservata solo in frammenti, del raccoglitore di fiori di zafferano proveniente da Cnosso: essa è quasi l'unico frammento conservato di tale arte del periodo medio minoico. Una figura giovanile, nuda, salvo una stretta cintura e un nastro all'avambraccio sinistro, si muove a gran passi in un terreno roccioso e si china per raccogliere fiori di croco in un vaso a forma di canestro. In pieno contrasto con la natura la figura è dipinta in un color grigio azzurro e spicca così come una macchietta scura dal fondo bruno rosso: i fiori sono bianchi, le rocce sono nere e rosso-chiare. Questa policromia decorativa come anche il caratteristico disegno dei fiori permettono di paragonare quest'opera con la ceramica di Kamares e di metterla in relazione con i primi tentativi che là appaiono di una rappresentazione della vegetazione in atto (confr. pag. 117: con ciò è anche stabilita la sua cronologia come media minoica.

Fig. 247. Vaso d'argento con decorazione ageminata. Da Micene, Atene.

Arti figurate. — Nella pittura parietale del giovine che coglie i fiori di croco si prepara il maggior mutamento artistico che noi potremo osservare nell'arte cretese: è questo il passaggio al più vivo naturalismo. Se noi ci atteniamo ai periodi stabiliti dall'Evans dobbiamo porlo verso la fine del periodo medio minoico. Di queste opere naturalistiche noi ricordiamo anzitutto alcuni lavori di metalli ageminati. Essi non provengono da Creta ma dalle tombe a fossa di Micene (pag. 134 s.) che ap-

Fig. 248. Pugnale con decorazione ageminata. Da Micene.

Fig. 249. Capra selvatica con i suoi piccoli. Rilievo in porcellana. Da Cnosso.

partengono al nostro periodo, all'incirca al XVI secolo, ma che si elevano tanto al di sopra del restante contenuto di quelle tombe che per essi, come per alcune altre opere ritrovate nel continente ed egualmente straordinarie, è per lo meno verosimile la provenienza da Creta. Appartiene a queste una coppa in argento massiccio con piede saldato e manico chiodettato, di una forma elegante (fig. 247). Lungo il collo, che è orlato di graziose strisce di metallo nero e d'oro, torna ripetuta tre volte la rappresentazione incrostata in oro di un mastello basso con piante; altri vogliono invece riconoscervi un altare con rami. L'artistico genere di lavoro e l'effetto policromo che può esserne ottenuto, ci si presentano in grado superiore in alcune lame di pugnali in bronzo con decorazione ageminata. Dal fondo oscuro si distaccano smagliantemente le scene che sono lavorate in oro, argento, oro pallido e oro azzurro; esse colpiscono tanto per la loro armonica combinazione di colori quanto per la fresca naturalezza della rappresentazione. La fuga precipitosa delle gazzelle inseguite dai leoni, i movimenti vivi dei leoni e dei guerrieri che sono usciti alla loro caccia in pieno assetto d'armi sono riprodotti con carattere ed individualità. Ancor più fina è la rappresentazione di quelle fiere snelle, rassomiglianti a gatti, che insidiano degli uccelli attraverso le piante di papiri sulla sponda di un fiume popolato di pesci (fig. 248). Simili scene appaiono su pitture parietali cretesi (fig. 254), ed anche delle rappresentazioni egiziane offrono dei paralleli (fig. 110) e ricordano di nuovo i rapporti che unirono Creta con la regione del Nilo. A questi rapporti poi fa anche richiamo la tecnica dell'ageminatura (confr. fig. 101).

La fresca vivezza che anima queste opere domina anche nei numerosi lavori cretesi in porcellana (tecnica probabilmente proveniente dall'Egitto) che sono di delicata colorazione. È straordinaria nella sua naturalezza, per quanto accompagnata ancora ad una qualche crudezza di stile, la rappresentazione a rilievo di una capra selvatica con due piccoli di cui uno poppa (fig. 249); di non minore acutezza d'osservazione sono le rappresentazioni di pesci volanti e di conchiglie (sopra altre opere in porcellana di questo periodo v. pag. 130). Il medesimo senso vivo per la natura è, come è già stato osservato, il tratto caratteristico della ceramica di questo periodo nel suo passaggio all'epoca seguente, alla minoica tarda. Essa segna

Fig. 250. Vaso con gigli, da Cnosso.

Fig. 251. Vaso con animali marini, da Gurniá.

nello stesso tempo una completa rottura con quella passione ornamentale per il colore del precedente periodo di Kamares, si contenta di pochi colori, chiaro su fondo scuro e viceversa, e si sforza di riprodurre solo con leggiera modificazione le forme naturali delle piante che vengono distribuite con libera disposizione sul fondo: particolarmente preferiti e caratteristici sono dei gigli sottili e degli iris (fig. 250, ma anche altre piante appaiono in una riproduzione piena di naturalezza e tutto un nuovo territorio viene conquistato per l'arte, in quanto che animali marini, in immagini sorprendentemente fedeli, vengono rappresentati sui vasi con leggerezza e soprattutto senza alcun riguardo alla simmetria (fig. 251). Octapodi e simili animali, chiocciole e motivi coralliformi riempiono queste pitture che rivelano una particolare visione acquisiata nel fondo del mare, forse nella pesca delle spugne. In esse si presenta al suo culmine il sentimento della natura di questo stile.

Fig. 252. Coppiere. Pittura parietale da Cnosso.

Il passaggio dal precedente a questo periodo, che viene denominato in termini lati tardo minoico, in contrapposizione a quello improvviso allo stile naturalistico, è stato graduale. È il periodo nel quale nell'Argolide sorgono i palazzi di Micene e di Tirinto (seconda metà del II millennio). In Creta appartengono al passaggio a questo periodo il palazzo di Haghia Triada e il nuovo palazzo di Festo (pag. 118), mentre nel palazzo di Cnosso si fanno rielaborazioni e ricostruzioni; e così vengono assegnate al nostro periodo la « villa reale » e la « sala del trono » (fig. 239). Ma soprattutto divengono più ricchi l'arredamento e la decorazione che raggiungono il loro più pieno sviluppo verso la metà del periodo, al tempo del cosiddetto « stile del palazzo ».

Pittura. — Prendono qui il primo posto le pitture parietali la cui tecnica forse è stata tratta dall'Egitto; i rapporti di Creta con l'Egitto contemporaneo della XVIII dinastia sono stati particolarmente vivi. I colori di queste pitture sono un azzurro chiaro, nero, bianco, giallo e rosso scuro; il verde è assai raro. Sulle pareti, accanto a motivi puramente ornamentali, si dispiega una grande ricchezza di rappresentazioni di figure e paesaggi. Un effetto solenne fanno in Cnosso alcune figure, diciamo così « cerimoniali » di considerevole grandezza e di accurata esecuzione, tra le quali è divenuto presto popolare il coppiere (fig. 252), nella sua rigida posa, con la sua statura snella ed il fine profilo, che mostra una freschezza quale l'arte greca ha raggiunto di nuovo solo negli ultimi stadî del suo sviluppo arcaico. La figura trova i suoi più vicini compagni in una tomba egiziana della metà del XV secolo, le cui

Fig. 253. Testa femminile. Pittura parietale da Cnosso.

pitture rappresentano i « Keftiu » cioè probabilmente i Cretesi che portano offerte (confr. sopra pag. 47). Dei lunghi cortei di figure simili adornavano gli accessi al cortile occidentale del palazzo di Cnosso e sembravano accompagnarsi alle persone che vi entravano realmente. Altre scene dispiegano una maggiore libertà e mobilità: sono scene di guerra e di caccia, danze con figure vivaci. Di una particolare predilezione godevano scene di lotte o di esercizî con i tori, dove figure di acrobati maschili o anche femminili volteggiavano al disopra del dorso dell'animale (confr. fig. 273). Qui tutto mira al vivo effetto d'insieme anzichè ai particolari. Le scene assumono spesso il carattere di rappresentazioni in miniatura: l'edificio riprodotto alla fig. 243 costituisce il punto centrale di un'ampia rappresentazione con una folla accalcantesi di spettatori, uomini dal color rosso bruno e donne dal color bianco, che sono vivacemente resi con un paio di colori, a linee secche ma sicure sullo stucco bianco della parete. I tratti del viso delle donne sono riprodotti con piena ingenuità, senza adulazione (fig. 253): il loro vestito che lascia scoperto il seno e che presenta la veste a crinolina, con più balze sovrapposte (confr. fig. 255), riproduce la moda del tempo. Gli uomini sono per lo più magri e nervosi ma energici nella posizione e nel movimento; essi sono ricoperti soltanto di una cintura o di una vesticciola. Particolarmente sorprendenti sono dei paesaggi, con chiara determinazione delle piante e degli alberi: ad esempio un paesaggio fluviale con alberi fra i quali anche palme e cespugli e con una anguilla nell'acqua (Cnosso), quadri marini con pesci volanti (Filacopi in Melo). Anche le pitture in Haghia Triada presso Festo appaiono più fresche e più naturali a confronto dei quadri di rappresentazioni con il loro accentuato carattere di cerimoniale aulico. Esse mostrano il naturalismo del periodo di transizione con la sua esuberante passione per la vita della natura. Vi sono là fiori e piante di straordinaria vivezza ma tuttavia stilisticamente ancora legati dalla preoccupazione di un loro preciso ordinamento; anche uomini ed animali non mancano in questi quadri di paesaggio. La nostra figura 254 ne offre un esempio: un avido gatto selvatico tende agguato ad un variopinto fa-

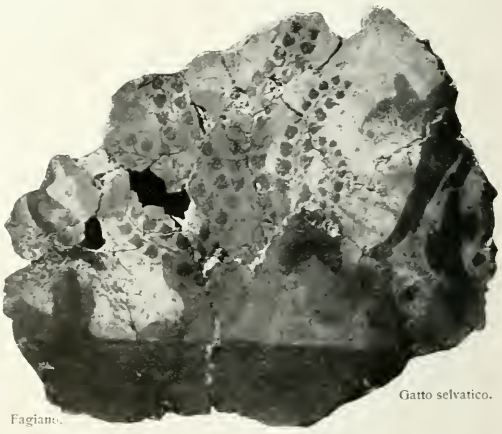


Fig. 254. Gatto selvatico che apposta un fagiano. Pittura parietale da Haghia Triada.

SARCOFAGO DIPINTO DI HAGHIA TRIADA PRESSO FESTO - MUSEO, CANDIA.
Sacrificio e libazioni agli dèi. (Dagli acquarelli originali di E. Stefani).

SARCOFAGO DIPINTO DI HAGHIA TRIADA PRESSO FESTO - MUSEO, CANDIA.
Offerte al defunto. (Dagli acquarelli originali di E. Stefani).

giano che sta tranquillo in mezzo ad un cespuglio. E recentemente in Cnosso sono tornati alla luce affreschi parietali con aquile sulle rocce e, cosa ancor più sorprendente perchè accenna ad una fauna scomparsa nell'isola o imitata dall'Egitto, con figure di piccole scimmie. Il punto artistico fondamentale di tutte queste pitture sono un'osservazione ed una rappresentazione della realtà straordinariamente acute, come anche un senso preciso per la vita ed il movimento. Queste pitture parietali hanno avuto il desiderato complemento nelle pitture di un sarcofago in calcare che è stato ritrovato presso Haghia Triada (tav. IV). Esso mostra che la pittura non esauriva il suo compito nella decorazione della casa, ma abbelliva anche, come nell'Egitto, la dimora dei defunti, e dal punto di vista religioso apre uno spiraglio sui riti e sulle concezioni di questa civiltà. Il sarcofago ha la forma nota delle « larnakes » o casse cretesi e presenta una decorazione figurata su tutti e quattro i lati. Le figure sui lati lunghi si distaccano da un fondo tripartito e diversamente colorato, e questa policromia del fondo, che si ritrova anche in altre pitture cretesi in disposizione verticale (anche nel coppiere fig. 252) ha forse soltanto lo scopo artistico di dare risalto maggiore ai colori delle figure. Uno dei lati lunghi (I) si divide in due parti; nella metà destra il defunto, avvolto in un mantello lanoso, è ritto dinanzi al suo sepolcro ed è separato, per mezzo di un altare a gradini, da tre figure di offerenti che portano a lui una barca e due vitelli e che sono coperti nella parte inferiore del corpo di una veste rituale lanosa; nella metà sinistra una donna versa del liquido, forse sangue, in un vaso collocato tra due tronchi verdi sormontati dalla doppia ascia d'oro, su cui sono poggiati due uccelli. Dietro di lei una donna porta due secchie pendenti da un bastone, ed un uomo con lungo vestito e capelli corti suona la cetra. Il secondo lato lungo (II) sembra che debba ricol-

Fig. 255. Dea dei serpenti. Porcellana. Da Cnosso.

Fig. 256. Vaso a rilievo. Steatite. Da Haghia Triada. Candia.

Fig. 257. Bicchiere in steatite. Da Haghia Triada. (Calco).

legarsi alla metà sinistra del primo, giacchè anche qui una donna, in un recinto sacro caratterizzato da un tronco sormontato dalla doppia ascia e da un altare più grande, su cui sono collocati quattro corni di consacrazione e da cui sporge una pianta, compie un atto di libazione sollevando un' oinochoe. Che la libazione fosse fatta col sangue lo possiamo desumere dalla scena che si trova dietro la figura della donna; un toro legato è disteso sopra una tavola e dal suo collo sgorga il sangue che è raccolto in una secchia, mentre due caprette vicine attendono il turno del loro sacrificio. Dietro la tavola un uomo, in capelli corti come il citarista, suona il doppio flauto, di cui una canna finiva a piva, e tre coppie di donne si avanzano con gesto rituale verso la tavola. I due lati lunghi riuniti presentano dunque una offerta al morto ed una scena di libazione e di sacrificio ad una trinità divina infera rappresentata da tre tronchi con le doppie asce. Che questi tre tronchi debbano essere immaginati tutti in un solo recinto sacro sembra che lo indichi la direzione dei due uccelli del lato I che sono volti verso l'esterno. Nei due lati corti abbiamo da una parte, quella che spezza l'unità della scena di sacrificio, due figure di dee o di defunte su un carro tirato da Grifi e su cui vola un uccello variopinto, dall'altra due figure su un carro tirato da cavalli. Per quanto queste scene per alcuni elementi richiamino a riti egiziani, e per altri a riti greci, affermano nel loro complesso il carattere originale di questa civiltà nella concezione religiosa.

Fig. 258. Rhyton in steatite. Da Haghia Triada.

Scultura. — La scultura lavora in materiali differenti: in stucco, porcellana, avorio, pietra, oro; anch' essa contribuisce alla fastosa decorazione dei palazzi cretesi. Le più rare sono le sculture libere e le poche conservate hanno soltanto piccole proporzioni; nonostante i modelli egiziani le statue grandi al vero o colossali non dovevano addirsi alla civiltà cretese. Le più conosciute sono le statuette della « dea dei serpenti » in porcellana dipinta, che appartengono già allo stile naturalistico; stretta in un vestito cerimoniale campanato, col seno scoperto, con alto cappello a punta, avvolto in tre serpenti (fig. 255) essa era stata collocata come dono votivo, con altre compagne, in un sacello del palazzo di Cnosso. Ma come statuette del culto ve ne sono anche di quelle in semplice terracotta. Più grandiosa si rivela la scultura cretese nel rilievo. Rilievi in stucco

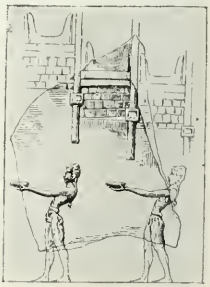


Fig. 259. Vaso in steatite. Da Cnosso.

Fig. 260. Tazza d'oro, da Vafio. Atene.

dipinto, con maggiore o minore sporgenza, adornavano insieme alle pitture le pareti dei palazzi; una testa di toro ad alto rilievo viene a ragione celebrata come animata di una vita straordinaria, la figura a basso rilievo di un principe, che incede superbamente con la sua corona di penne di pavone, presenta una trattazione dei muscoli più accurata di quella delle pitture. Tra le opere in pietra hanno un posto preminente i vasi di steatite; essi sono in parte ornati di rappresentazioni figurate. Ricordiamo la metà superiore di un vaso, dalla forma assai simile all'aríballo greco, trovato ad Haghia Triada (fig. 256), in cui è rappresentato, con sorprendente energia, un corteo di uomini che portano sulle spalle uno speciale strumento, un'accetta dal lungo manico a cui sono legati degli spiedi in metallo o delle verghe flessibili. Essi seguono a grandi passi un duce dalla corazza squamata che tiene un bastone sulla spalla, mentre un obeso suonatore di sistro e tre cantatrici accompagnano con la musica il ritmo della marcia. Tutta la schiera si avanza con una vivacità che non potrebbe essere resa con maggiore espressione. La digradazione nella linea delle teste, così in contrapposizione all'isocefalia dell'arte greca fa congetturare che il corteo avanzasse su un terreno ondulato, cosa che trova il suo riscontro nella rappresentazione delle accidentalità del terreno di altre di queste opere d'arte (confr. le tazze di Vafio). Ma quello che dà il carattere più singolare a questa scultura è l'elemento episodico, anche esso proprio dell'arte cretese. Durante la marcia uno dei partecipanti è caduto e turba il passo ritmico delle coppie seguenti, ciò che produce non soltanto un accalcamento della fila ma anche la protesta verbale del compagno dinanzi che volge la testa indietro. Si discute se la scena rappresenti il ritorno trionfale di guerrieri vincitori da una impresa o il gioioso ritorno di contadini dalla mietitura o da altro lavoro agricolo per cui sia adatto l'uso di quello speciale strumento a verghe, ma tale

Fig. 261. Tazza d'oro, da Vafio. Atene.

dubbiosità non toglie nulla al nostro godimento artistico che coglie in quest'opera una tendenza alla scena di genere e al naturalismo, tendenza non solo ignota all'arte egiziana ed all'assiro-babilonese ma che l'arte greca raggiungerà solo con l'ellenismo. Le medesime qualità, aggiunte ad un senso di grazia infantile, si ritrovano nel bicchiere egualmente di Haghia Triada (fig. 257) nel quale un principe giovinetto appoggiato ad un alto bastone è in atto di dare ordini ad un altro giovane che sta rigidamente impalato dinanzi a lui nella posa dell'attenti. Anche qui ci sfugge il significato reale della scena, giacchè dietro i due personaggi appaiono tre altri giovinetti che emergono solo con la testa da tre grandi pelli bovine; ma è chiaro che anche qui l'arte cretese anzichè trasportarci nel mondo elevato degli dèi e degli eroi ama cogliere l'episodico della vita mortale. Un vero vaso agonistico è il terzo vaso frammentario di Haghia Triada (fig. 258). Esso è un rhyton conico, della forma tenuta in mano dal coppiere (fig. 252), alto circa m. 0.45, ed è spartito in quattro zone parallele; la prima, la terza e la quarta, cominciando dall'alto, occupate da scene diverse di pugilato che si svolgono in luoghi chiusi, come indicano nei primi due casi le colonne collocate ad eguali intervalli (sul tipo della colonna vedi sopra fig. 246), la seconda occupata da una scena di volteggio sui tori. Notevoli sono gli elmi con cimiero e con paragnatidi da cui sono protette le figure della prima e terza zona. La vivezza degli atteggiamenti, la precisione dell'anatomia rimangono anche qui le doti caratteristiche dell'arte cretese e sono tanto più notevoli in quanto che anch'essa qui, come nella pittura, non si è mai liberata, al pari delle altre arti antiche anteriori alla greca, dagli schemi del parallelismo, cioè dall'uso esclusivo delle vedute di profilo e di prospetto. È solo con un'abile combinazione di esse che riesce a darci quel senso della profondità, quasi quell'illusione dello scorcio che ammireremo soprattutto nella coppa di Vafio con la cattura dei tori. Che questi rilievi in steatite, ritrovati in così cospicui esemplari in Haghia Triada, fossero anche noti a Cnosso lo mostrano alcuni frammenti tra cui ricordiamo uno (fig. 259) che presenta gli avanzi di una processione di portatori di vasi i quali passano dinanzi ad un singolare edificio ascendente costituito da costruzioni in blocchi squadrati, e chiuse tra pilastri, con corna di consacrazione al di sopra di esse.

Fig. 262. Lotta intorno ad una città. Vaso di argento da Micene. Atene.

Fig. 263. Vaso nello stile del Palazzo » dalla tomba di Isopata (pag. 134).

Questi vasi sembra che avessero un rivestimento d'oro, ma esso si è conservato solo in un caso. Oggetti d'oro sono stati ritrovati in Creta assai raramente e questo si spiega per le depredazioni a cui furono soggetti i palazzi: tuttavia qui di nuovo sopperisce il continente greco. Se in Micene si sono ritrovate delle forme di steatite cretese che servivano alla preparazione di oreficerie sul luogo (pag. 135) ciò sembra accennare a Creta come sede di una maestranza di orafi. E quindi, come

a b c

Fig. 24. Brattee d' oro dalle tombe a fossa di Micene. Atene.

nel caso dei pugnali ageminati fig. 248), dinanzi ad un altro paio di oggetti di eguale eccellenza è ovvio ammettere una provenienza cretese, tanto più che a ciò si adattano stile e soggetto. Noi accenniamo alle due tazze d'oro, che sono tornate alla luce in una tomba a cupola presso Vafio (Pharis al sud di Sparta (fig. 260 s.). Con vigoroso rilievo, con figure meravigliose che si distaccano nettamente dal fondo, a cui dà l'illusione dello spazio la rappresentazione delle nuvole in cielo e delle zolle in terra, sono rese nella maniera più viva delle scene di tori. Su una delle tazze (fig. 260) si ha la cattura dei tori selvaggi: uno degli animali è incappato nella rete e muggisce dolorosamente, altri due fuggono in senso inverso e quello di destra travolge nella sua fuga gli uomini che hanno teso l'agguato, lanciandone uno di essi con le corna. Nell'altra tazza (fig. 261) i tori sono domati: uno pascola quietamente, altri due sembra, col volgere della testa, che si comunichino il dolore della loro schiavitù, il terzo ancora insofferente cammina muggendo, perchè è stato legato dall'uomo. Nella prima v'è una scena di violenza, nella seconda di tranquillità; tra l'una e l'altra v'è stata l'imposizione della volontà umana e quindi si palesa qui quel senso etico che applicato ad altri soggetti sarà una delle doti dell'arte greca. Ma differente dallo spirito classico greco si rivela anche qui quella passione per l'episodico nella vita naturale che abbiamo constatato essere proprio di tutta l'arte cretese. E l'amore del contrasto non è solo nell'insieme della scena, è anche nei suoi particolari: mentre la cattura dei tori si svolge in un paesaggio deserto in cui predomina la palma, il loro pascolo è solo all'ombra di due grandi ulivi, e nella terra coltivata dagli uomini. Fenomeno singolarissimo poi, che mostra come quest'arte cercasse di cogliere nella natura il transitorio e il momentaneo, l'artista ha rappresentato sotto le zampe dei tori fuggenti i nuvoli di polvere da essi sollevati. Come la tecnica dei pugnali ageminati di Micene richiama quella omerica dello scudo di Achille, alle scene del medesimo scudo fa appello il contrasto tra la scena pacifica e quella violenta delle tazze di Vafio. Ancora più immediatamente ricorda questo il vaso d'argento (fig. 262) che può provenire egualmente da Creta: in un terreno collinoso, guerrieri, con frombole ad archi, sono usciti

Fig. 265. Maschera d'oro da una tomba a fossa di Micene. Atene.

Fig. 266. Anello d'oro da Micene. Atene.

per difendere la loro città da un assalto, mentre le donne fanno gesti di dolore attacciandosi alle mura. Come segno del lusso che dominava nel palazzo di Cnosso può valere una tavola (« scacchiera ») che nella maniera più sontuosa è combinata ed ornata con oro, avorio e cristallo di rocca, foderato di argento, e lapislazzuli. Avanzi di un oggetto simile sono stati trovati in una delle tombe a fossa di Micene.

Un tratto saliente dei palazzi cretesi è l'unità della disposizione e di tutto l'arredamento. Il medesimo carattere fondamentale domina tutto. Dalle colonne e dalle pareti, dai vasi di metallo prezioso e di pietra sino giù ai modesti prodotti ceramici tutto è concepito e decorato nel medesimo stile di meravigliosa vivezza.

Ceramica. — La ceramica di questo periodo si ricollega a quella della fine del medio minoico, vale a dire del periodo naturalistico (pag. 126 s.), ma perde sempre più il suo fine e diretto senso della natura. Sparisce il fondo scuro e tutte le pitture si distaccano in bruno e nero dal fondo giallo. Gli ornamenti, specialmente i motivi vegetali, divengono a poco a poco sempre più convenzionali; tuttavia acquistano nel così detto « stile del palazzo », che raggiunge il suo fiore all'incirca nel XV secolo, una grandiosa espressione di quel senso di fasto che domina tutta l'arte cretese di questo periodo (fig. 263). Inoltre si mira soprattutto ad un ricco effetto ornamentale, accresciuto dalla simmetria. Lo stile del palazzo rappresenta l'ultimo rigoglio della ceramica cretese, l'ulteriore sua sorte segna la decadenza con la ceramica micenea tarda (elladica tarda).

Tombe. — Le tombe assumono in questo periodo forme diverse. Frequenti sono le « tombe a camera » scavate nella roccia. La tomba reale di Isopata, non lontano da Cnosso, comprende due camere rettangolari l'una dietro l'altra, costruite con blocchi squadrati, e che alla maniera delle gallerie di Tirinto (fig. 271), sono coperte a volta con sporgenza graduale dei filari. Le antiche tombe a cupola (pag. 115), le quali mantenevano per le abitazioni dei morti la forma circolare non più in uso per la casa dei vivi, appaiono in Creta più frequentemente solo nel periodo tardo minoico ma per la loro piccolezza restano assai indietro per effetto a quelle che verso il medesimo periodo vengono costruite sul continente (pag. 142 ss.). I cadaveri venivano spesso deposti in sarcofagi di argilla, più di rado in pietra, talvolta assai riccamente ornati (tav. IV), la cui scarsa lunghezza obbligava a dare al morto una posizione, con le ginocchia ritratte, simile a quella antica rannicchiata.

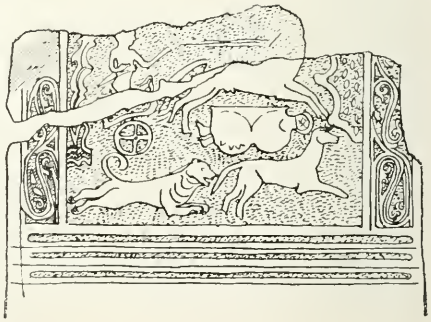


Fig. 267. Stele funeraria da Micene. Atene.

Verso il 1400 i palazzi cretesi, certo in seguito ad avvenimenti

guerreschi, furono distrutti e saccheggiati, e l'alta civiltà dell'isola decadde a poco a poco senza tuttavia sparire. Frattanto si era compiuto uno sviluppo parallelo, che vogliamo ora seguire, nel continente greco ed asiatico.

Fig. 268. Da un vaso di una tomba a fossa di Micene. Atene.

Arte micenea primitiva metà del II millennio. — L'arte micenea primitiva è appunto contemporanea presso a poco della minoica media; cocci delle più antiche tombe a fossa di Micene si sono considerati come avanzi di vasi di Kamares (pag. 117), ma sono solo gli ultimi prodotti di questa tecnica. Le tombe a fossa di Micene rappresentano per noi le più antiche testimonianze dell'arte micenea (elladica tarda). Nell'interno del recinto dell'acropoli, dietro la posteriore Porta dei Leoni, è stato scoperto dallo Schliemann un gruppo di tombe, 8 m. al disotto del suolo che è stato in appresso rialzato. Esse furono scavate nella roccia e furono anche in parte costruite. Ed hanno restituito un corredo di ricchezza straordinaria, rendendo evidente l'aggettivo « ricca d'oro » che Omero dà a Micene. Si potrà fare il tentativo di distinguere dei prodotti locali da quelli che qui sopra abbiamo indicato come importati da Creta (pag. 132 s.). Il più delle volte le oreficerie sono fatte di lamine sottili e sembrano quindi aver avuto solo un uso funerario. Numerose sono le coppe che presentano forme assai variate. In due delle tombe più antiche si sono trovate più di un migliaio di laminette d'oro circolari, le quali sembra che abbiano servito alla decorazione dei sarcofagi in legno (fig. 264): esse rappresentano, con uno squisito senso dell'adattamento allo spazio rotondo, farfalle a) e polipi (c) ma particolarmente ornamentazioni a spirale b) disposte e combinate con grande varietà e buon gusto. Spirali e borchie costituiscono anche l'ornamento preferito di diademi, fasce, pettorali e simili oggetti, i quali pur con tutta la maturità della loro decorazione differiscono essenzialmente dall'arte naturalistica di Creta e per questo possono considerarsi prodotti del luogo. Due delle più antiche tombe hanno restituito alcune maschere maschili in oro, le quali venivano poste, secondo un costume assai diffuso, e testimoniatoci anche per l'Egitto, sopra i cadaveri: esse rappresentano un tentativo non disprezzabile di rendere individualmente i tratti del volto del morto (fig. 265). Si sono ritrovate anche forme in pietra per piccoli oggetti di ornamento, e siccome esse sono di steatite cretese (confr. pag. 132), appare chiaro di nuovo il rapporto con Creta; rappresentazioni della doppia ascia cretese ed altri oggetti accennano alla medesima cosa. Origine cretese appunto si potrebbe ammettere per un

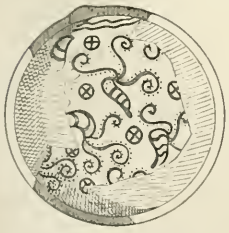


Fig. 269. Vaso in argilla con nautili. Da una tomba a fossa di Micene. Atene.

anello d'oro (fig. 266) che rappresenta una scena di culto: il costume delle donne e la doppia ascia sacra sono cretesi.

Alle tombe a fossa appartengono anche delle pietre sepolcrali ornate da piatto-rilievo che una volta stavano sopra le singole tombe. Sulla migliore di esse (fig. 267) un uomo su carro passa al disopra di un guerriero caduto, mentre a fianco un leone insegue un'antilope. La vivezza di questa rappresentazione e lo slancio del leone sono tratti che ritornano da per tutto nell'arte cretese-micenea (confr. fig. 248), ma la rozza lavorazione, come anche la parte decorativa (confr. fig. 264, b) tradiscono la mano di un artista locale.

Nelle tombe a fossa infine si sono ritrovati dei vasi di argilla dipinti. Accanto ad isolate e tarde derivazioni della ceramica cretese di Kamares (pag. 134 ed a esemplari della pittura vascolare indigena a colori opachi pag. 116) predomina essenzialmente il vasellame fabbricato in Creta o di là dipendente, nel quale oltre a svariati motivi lineari, particolarmente spirali, sono preferite figure del mondo marino, piante marine (fig. 268), molluschi e polipi dai tentacoli distesi (fig. 269). Tutto si riannoda nel modo più stretto allo stile naturalistico sviluppatosi in Creta (pag. 127).

Fig. 270. Mura, porta e rampa in Tirinto. (Confr. fig. 272 A).

Arte micenea media (verso il XV secolo). — Il suo periodo coincide in qualche maniera col periodo minoico tardo; qui come là l'architettura prende il primo posto. Essa presenta tanti punti di contatto con l'architettura cretese, anzi mostra in qualche elemento di tecnica e di forma una così grande concordanza, che si è obbligati ad ammettere l'opera di architetti cretesi per gli edifici del continente. Tuttavia non mancano anche delle forti differenze. Queste dipendono in parte dal fatto che qui non si tratta come in Creta di palazzi liberi di principi potenti, collocati in luoghi aperti, ma di rocche di piccole dinastie, le quali nella Grecia, così suddivisa e dilaniata da contese, avevano bisogno di una salda fortificazione, in parte dipendono forse da una diversa origine degli abitanti di cui si conservano tracce nelle diverse tradizioni legate a questi luoghi.

Mura. — Le più antiche costruzioni, che per la maggior parte risalgono al primo periodo miceneo, sono rappresentate dalle mura delle acropoli. Dei massi i più possibilmente grandi e pesanti, nella loro forma naturale o almeno non regolarmente scalpellati erano collocati l'uno sopra l'altro; gli spazi intermedi erano riempiti di piccole pietre e tutti gli interstizi chiusi con argilla (fig. 270). Più tardi si ascrissero queste potenti ed informi costruzioni, che sopprattutto colpiscono per la loro mole, ai giganti del periodo mitico, ai Ciclopi. Le mura poligonali costruite con maggior arte (fig. 323) appartengono solo ad un periodo più tardo. In Troia

(VI strato) invece le potenti mura dell'acropoli che là sono inclinate in contrapposizione alle mura di Grecia, si avvicinano già a questo tipo più recente di costruzione, sotto l'influenza di un materiale più facilmente lavorabile. Nell'interno di quelle mura ciclopiche, le quali quasi sempre si presentano come rivestimento di un declivio della roccia retrostante, sogliono estendersi in Tirinto (fig. 272 C R) e in Micene dei lunghi corridoî, disposti con grossi blocchi, secondo il sistema degli strati aggettanti, in un'apparente volta a sesto acuto (fig. 271); essi si possono paragonare con le porticine ittite in Boghasköi (pag. 84 s.). Su questi corridoî, con dei passaggi similmente costruiti, si aprono dei magazzini, disposti a modo di casematte (B, P), che corrispondono nella loro destinazione ai magazzini cretesi (pag. 122).

Con simile sistema di costruzione ciclopica in periodo preistorico i Minî, la stirpe alla quale appartenevano gli Argonauti, hanno eseguito nella Beozia una meravigliosa opera tecnica: essi traversarono la palude Copaide che abbracciava circa 240 km² di estensione con tre canali i cui lunghi argini erano murati verso l'interno con quel sistema, e così regolavano l'afflusso delle acque negli spacchi sotterranei dell'orlo dei monti (catavothra) guadagnando delle ampie distese di terra fertilissima. Per la precisione dell'ordinamento e per la grandiosità dell'esecuzione è questa un'opera meravigliosa dell'antica idraulica, la quale ha additato la via al prosciugamento della palude Copaide di nuovo eseguita ai nostri giorni.

Fig. 271. Tirinto. Galleria orientale veduta dal nord (confr. fig. 272 R).

Palazzi. — Il palazzo miceneo si distingue dal cretese sia per le più modeste proporzioni, quali erano adatte per le acropoli circondate di un saldo giro di mura che non potevasi ampliare senza una grave necessità, sia per la disposizione del tutto differente. In contrapposizione alla costruzione a più piani con cortile centrale e sale a pilastri, esso si ricollega piuttosto all'antico edificio troiano, al megaron (fig. 221). Ciò appare nel modo più chiaro nell'acropoli di Tirinto (fig. 272). Il palazzo ancor oggi conservato nella parte inferiore delle sue mura occupa la metà meridionale della bassa ed oblunga collina dell'acropoli fortemente murata. Esso non è il più antico in questo luogo ma è ricostruzione di un altro alquanto anteriore; al disotto poi giacciono degli avanzi di edifici particolari, non ancora sufficientemente spiegati, soprattutto di una grande costruzione circolare, che appartengono alla prima età del bronzo. Quando si è salita la rampa (fig. 272 Δ, fig. 270) fino ad una torre dominante (Γ) e si è entrati nella porta d'ingresso (nella pianta la via è accennata da una linea punteggiata) si giunge per una strada stretta fiancheggiata da mura ed una volta sbarrata da una porta (Θ) ad uno spiazzato libero e ad un grande propileo isolato (H) il quale, differendo dal cretese (pag. 122) e presentando un ulteriore sviluppo del sistema troiano antico (fig. 221), mostra già la forma fondamentale del posteriore propileo classico libero; esso si apre egualmente verso

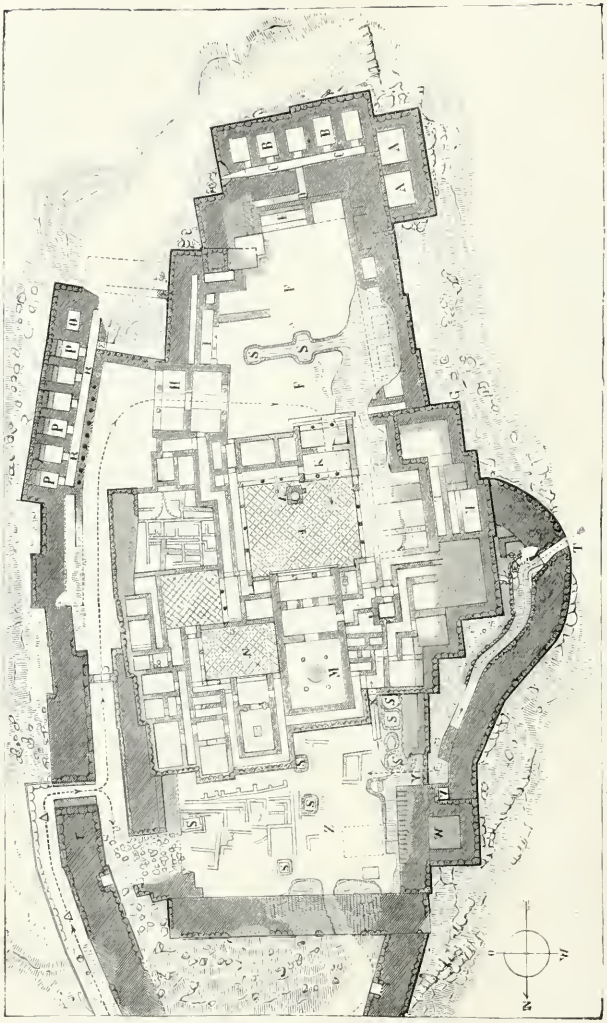


Fig. 272. IL PALAZZO SULL'ACROPOLI DI TIRINTO. (Dörpfeld presso Schliemann).

A, Torre con due vani. B, Magazzini. C, Corridoio coperto a volta (fig. 197). D, Scala. E, Portico a colonne. F, Grande cortile anteriore. G, Angolo sud-ovest del palazzo. H, Grande propileo. I, Portico a colonne. K, Piccolo propileo. L, Cortile con altare (*l*). M, Sala degli uomini con doppio vestibolo. N, Cortile interno. O, Focolare. P, Magazzini. Q, Cisterna. R, Galleria. S, Corridoio coperto a volta (fig. 271). T, Fosse scavate nel 1876. U, Porta secondaria con scala. V, Stanze di deposito. W, Trabocchetto per introduzione della vittima. X, Torre di fianco. Y, Piccola scala. Z, Ingresso alla parte mediana dell'acropoli. *z*, Parte mediana dell'acropoli o cortile posteriore. *t*, Torre ad oriente per difesa dell'ingresso all'acropoli. *t*, Rampa dell'accesso principale (fig. 270). *n*, Porta interna dell'acropoli. *s*, Altare nel cortile L. *s'*, Porta alla galleria R.

l'esterno e verso l'interno in atrî con colonne ed ha una sola apertura di porta. Traversandolo si passa nel grande cortile (F) il quale, al pari del precedente vestibolo, è circondato da portici (I, E) ed è lastricato. Più in là attraverso un secondo piccolo propileo della medesima pianta (K) si entra in un cortile interno accuratamente lastricato con calce (L) il quale ugualmente è circondato da portici e si apre

sul vano principale cioè sulla sala degli uomini (M, megaron. Appunto di fronte ad esso si trova un altare A). Il megaron si apre con un atrio a due colonne: la sua parete di fondo, in cui sono aperte tre porte, presenta un evidente ricordo delle pareti delle sale cretesi a pilastri (fig. 238 s.), soltanto che in Tirinto i pilastri non erano di blocchi ma di legno. Le tre porte potevano chiudersi con imposte di legno che aperte si appoggiavano ai fianchi dei pilastri. Un particolare ornamento della sala era costituito dal pavimento decorato a pitture (cfr. pag. 49) e i riquadri presentavano alternati un motivo a reticolato e delle coppie di delfini e di polipi simmetricamente disposte. Al posto della parete a pilastri nel palazzo miceneo si ha ancora una comune parete a porta, il cortile invece sembra essersi attenuto più strettamente ai modelli cretesi (lucernarî). Il vano adiacente costituisce in Tirinto come in Micene un'anticamera; un unica porta aperta, che si chiudeva soltanto con un tappeto, conduce nel megaron, che è lungo m. 11,80 e largo m. 9.75. Il suo centro è occupato dal basso focolare rotondo; esso non compare mai in Creta e da esso dipende la forma del tutto differente della sala nei due luoghi. Tanto meno sono conosciute nelle sale a pilastri cretesi le quattro colonne disposte intorno al focolare, che sostenevano la trabeazione del soffitto e sulle quali è probabile che s'innalzasse una costruzione con aperture per il passaggio della luce e l'uscita del fumo, mentre al contrario sono inusitati sul continente i lucernarî dei palazzi cretesi. Colonne e focolare nella sala degli uomini ricordano il palazzo omerico di Alcinoo. In fine il megaron di questi palazzi del continente, concepito ancora come una costruzione isolata senza collegamento con altri vani, differisce anche in questo dalle sale cretesi a pilastri. Appunto in questo suo isolamento esso offre nella sua forma più semplice, sala e vestibolo aperto con due colonne fra le testate dei muri, il modello per il posteriore tempio greco come abitazione della divinità fig. 295). In una forma alquanto differente incontriamo il megaron nel VI strato di Troia (fig. 273). Il vestibolo non è qui profondo e manca delle colonne, ma la sala è divisa nella sua lunghezza in due navate (anche questo differisce dall'uso cretese, vedi pag. 121) per mezzo di tre colonne di cui si sono conservate le basi in pietra. Può trattarsi solamente di un espediente tecnico per ricoprire con più sicurezza la sala larga m. 8; questa disposizione a doppia navata è venuta alla luce anche in qualche tempio greco (confr. fig. 329, 336).

Fig. 273. Sala a due navate in Troia. A destra: base di una colonna in legno.

Come nella Troia preistorica fig. 221) tre megara adiacenti furono riuniti in un solo insieme, così anche in Tirinto si ripete altre volte in proporzioni minori e con forma alquanto semplificata la costruzione principale col suo cortile (N, O). Ma anche qui non mancava la decorazione policroma; si può additare il pavimento dipinto. Nell'antica acropoli della beotica Arne queste case isolate appaiono ancora più chiaramente separate tra loro. È notevole in Tirinto il lungo corridoio che con più svolte gira intorno ai due megara, e stabilisce la comunicazione delle stanze più lontane, che vengono considerate come stanze da letto e magazzini; ad occidente del vestibolo del megaron M si trova la stanza da bagno, il cui pavimento è costituito da un grandioso blocco di pietra della misura m. 3×4 e la cui vasca in argilla era decorata con motivi dipinti. Tracce di una scala accennano alla presenza

di un piano superiore, ma esso sicuramente non si distendeva sopra l'intero edificio ed invano noi cerchiamo una scalea monumentale come quella di Creta.

Mentre le colonne e la parete a pilastri nell'edificio principale tradiscono il modello cretese, la disposizione d'insieme è del tutto differente. In Creta noi troviamo un più organico sviluppo del palazzo come costruzione unica. In Tirinto ed in Troia predominano le sale monumentali o megara. Ma queste sono soltanto esteriormente riunite e per mezzo dei lunghi corridoî sono collegate solo insufficientemente con le altre stanze. A ciò si aggiunga l'aspetto completamente differente delle sale principali, là circondate dai numerosi vani minori e comodamente separate dal mondo esterno, ma a causa dei lucernarî largamente aereate, qui invece, in corrispondenza al clima più freddo, col grande focolare nel mezzo, saldamente separate dall'esterno ma poste immediatamente intorno al cortile e da esso accessibili: tutto accenna ad una diversa origine della disposizione che là è adattata alle esigenze di un clima meridionale, qui a quelle di un clima settentrionale. E se ne possono anche indurre delle abitudini di vita del tutto differenti. Ma accanto a questo si hanno delle concordanze di tecnica e delle somiglianze nella decorazione dell'interno che mostrano che ambedue i gruppi di edifici sono derivazioni dello stesso indirizzo d'arte. Ad esempio sulle pareti del palazzo di Tirinto tornano forme ornamentali simili a quelle di Creta, come un motivo che in Micene e Tirinto è adoperato in fregi ed in Creta è amato come membro architettonico (fig. 219, b, c): esso consiste di un piccolo pilastro a rilievo al quale si riattaccano a destra ed a sinistra dei ventagli semicircolari a forma di palmette. Se questo motivo che è adoperato anche nell'arte minuta (fig. 219, a) come ornamento isolato, viene disposto in file sì da costituire una specie di fregio, ne sorge una forma, la quale, per quanto erratamente, è stata paragonata con i triglifi e le metope greche. Ma sembra piuttosto che di qui si sia sviluppato realmente un altro ornamento greco, la doppia palmetta rivolta verso i lati. Nell'artistico fregio a zoccolo di Tirinto fig. 219, b) si aggiunge all'ornamento a rilievo in alabastro anche la decorazione colorata, in quanto che della paste vitree azzurre (kyanos), quali sono frequenti anche in Egitto, erano inserite come « occhi » nelle rosette e nelle spirali ed anche altrove accentuavano le linee ornamentali.

Fig. 274. Acrobata sul toro. Pittura parietale da Tirinto.

Della magnificenza con la quale erano dipinte anche le pareti dei palazzi del continente danno testimonianza degli avanzi di scene guerresche trovati in Micene, ed hanno fornito una immagine più ricca gli scavi fatti dai Tedeschi in Tirinto. Qualche esemplare ne era già primo conosciuto e tra essi è particolarmente importante il frammento fig. 274. Esso presenta una donna dipinta in bianco col costume maschile cretese, la quale eseguisce degli esercizî arrischiati sopra un toro selvaggio,

PITTURE PARIETALI DEL PALAZZO PIÙ ANTICO (1) E DEL PALAZZO PIÙ RECENTE DI TIRINTO (2, 3).
1. Ornamento a spirali; 2. Partenza per la caccia; 3. Da un corteo di donne.

ciò che pitture parietali dell'isola ed altre rappresentazioni indicano essere un uso cretese. Qui dunque è sicura l'influenza cretese. I nuovi ritrovamenti (tav. V 2, 3) i quali come la scena del toro appartengono già al palazzo più recente, vale a dire al periodo miceneo tardo, offrono oltre a motivi puramente ornamentali spesso dei cortei processionali. Così sia ricordato sopra tutti gli altri un lungo corteo di donne (tav. V 3) che portano degli utensili: nel frammento riprodotto la donna regge una cassettina d'avorio intagliata. Sono conservati anche il coronamento superiore e lo zoccolo, e l'ultimo presenta l'imitazione di lastre di pietra e travi di legno incastrate al disopra nella parete. È notevole che delle figure assai simili sono state ritrovate nella « Casa di Cadmo » in Tebe. Il ricco costume delle donne col seno scoperto è anche esso cretese. Un altro fregio presenta l'uscita alla caccia alla quale prendono parte anche due donne, e realmente non solo le nobili che passano davanti in cocchio (tav. V 2) ma anche delle serventi dai corti capelli che conducono cani al pari degli aiutanti maschili della caccia. Il vestito qui nelle donne non presenta la moda civettuola cretese, ma consiste in una tunica interamente chiusa e senza cintura. L'influenza di Creta è chiara anche qui, ma la trattazione delle forme e il semplice costume sono in evidente contrasto col carattere puro cretese. Lo stile, e questo si riscontra anche nella ceramica, presenta quel progressivo irrigidimento delle forme, un tempo così piene di vita, che si può riconoscere

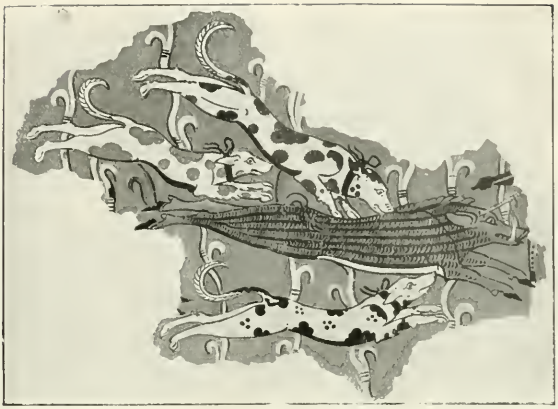


Fig. 275. Caccia al cinghiale. Pittura parietale da Tirinto.

Fig. 276. Spaccato del così detto Tesoro di Atreo (F. v. Thiersch).

Fig. 277. Pianta del così detto Tesoro di Atreo (F. v. Thiersch).

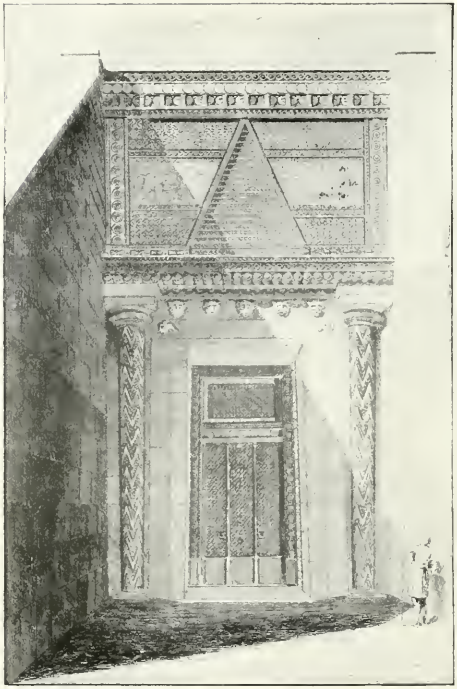


Fig. 278. Tesoro di Atreo in Micene. Ricostruzione. (Perrot-Chipiez).

perfino là dove il tradizionale patrimonio di forme offre il più vivace movimento come nella scena di caccia (fig. 275). Il cinghiale stanato si precipita attraverso la macchia, inseguito dagli svelti mastini ed è spinto verso i cacciatori che lo attendono al varco coi loro spiedi. Dei cacciatori purtroppo si conservano solo scarsi avanzi.

Della decorazione figurata del palazzo più antico di Tirinto, appartenente al primo periodo miceneo, possediamo quasi solo dei frammenti, tuttavia si è potuto restaurare un magnifico ornamento a spirali (tav. V 1). Anche per esso è evidente il rapporto con Creta (confr. anche fig. 279). Anzi appunto per questi avanzi più antichi i quali si distinguono soprattutto per la maggior vivezza del colore, ed anche per la maggiore freschezza del disegno, si è particolarmente inclinati a pensare alla mano di artisti cretesi immigrati.

Tombe. — La più grandiosa creazione architettonica di questo periodo è rappresentata dalle tombe a cupola, le quali superano di molto le recenti tombe simili di Creta (pag. 134) che hanno subito la loro influenza. Micene e il vicino Heraion, Tirinto, Pharis (Vafio), Orcomeno offrono gli esemplari più conosciuti, altri se ne trovano in Attica, in Tessaglia, Cefallenia, Peloponneso e altrove. In Micene esse sono fuori della cinta dell'acropoli. Il primo posto lo merita il così detto « Tesoro d'Atreo » che è la più famosa, la meglio osservata e la più bene eseguita delle tombe a cupola (fig. 276 s.) per quanto non sia la più antica giacchè secondo recenti osservazioni esso appartiene soltanto al periodo miceneo tardo. Col nome di « thesauros » i posteriori greci indicavano queste son-

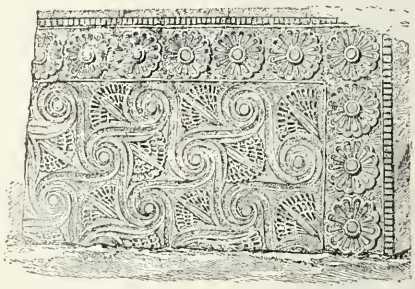


Fig. 279. Soffitto del Tesoro di Orcomeno.

tuose tombe a volta. La costruzione a cupola si trova sotterra nella pendice della collina: un corridoio orizzontale fiancheggiato da muri a blocchi squadrati (dromos) conduceva all'alta porta di accesso della sala principale (fig. 276). Dei due blocchi, i quali costituiscono l'architrave della porta, l'interno è alto 1 m. lungo 9 m. e profondo 5 m. ciò che fa indurre un peso di 122 quintali. Il giro di mura della sala circolare si rastrema gradualmente verso l'alto, in quanto che i 33 filari di pietre sempre più sporgenti sono tagliati obliquamente e accuratamente lisciati in modo da assumere l'aspetto di una volta a cupola. Nonostante le modeste proporzioni (metri 14.20 di diametro per m. 13.60 di alt.) l'effetto della stanza, pur nella sua mancanza di ornamentazione, è straordinariamente grandioso. Per lo più la stessa camera a cupola serviva di sepolcro, ma nel tesoro di Atreo e in quello di « Minyas » ad Orcomeno, i quali anche in altri elementi mostrano una così grande parentela da farne indurre la mano del medesimo architetto, essa era soprattutto destinata al culto dei morti, mentre il vero e proprio sepolcro era costituito da una stanza laterale quadrata, bassa e a soffitto piatto. Dell'antica decorazione delle sale a cupola in ambedue le tombe si sono conservati solo scarsi avanzi. Essi accennano ad un ornamento metallico delle pareti (rosette?) regolarmente distribuito. Con squisita magnificenza era ornata la parete d'ingresso intorno alla grande porta della tomba, alta m. 5.50 (fig. 278): la varia colorazione delle pietre adoperate (verde, rosso, bianco) ne rialzava l'effetto.

Fig. 280. La Porta dei Leoni in Micene.

Fig. 281. Cretula (impronta di un anello d'oro). Da Cnosso.

Frammenti di mezze colonne e dei loro capitelli, che sono gli avanzi di questo ornamento della facciata, mostrano linee a zig-zag e spirali (confr. pag. 142) come il loro motivo preferito (fig. 242, 1). Testate rotonde di travi messe in fila imitano in un'altra tomba a cupola di Micene un soffitto piatto al disopra di colonne (confr. fig. 189, 223, 280); simili testate di travi e file di spirali appartengono nel tesoro di Atreo al rivestimento della parte superiore, specialmente del triangolo di scarico sopra la porta. In unione alle rosette, che derivano parimenti dalla tecnica dei metalli e sono, secondo il modello egiziano, combinate con ventagli a foglie, ci si presentano le spirali nel soffitto della piccola camera funeraria di Orcomeno (fig. 279). Il medesimo motivo si ripete in pittura nelle pareti del palazzo di Tirinto (tav. V, 1). Creta non ha nulla che possa porsi accanto a queste costruzioni a cupola del tardo miceneo. Il medesimo senso della monumentalità grandiosa che ispirò a fare del megaron greco il punto centrale e a stabilire un ingresso immediatamente aperto sull'esterno ha evidentemente determinato anche queste importanti costruzioni spaziali sul suolo greco. Noi dobbiamo qui riconoscere realmente l'apparizione dello spirito greco.

Scultura. — Un'opera che supera per grandezza e soprattutto per il suo straordinario effetto monumentale tutta la restante decorazione a rilievo in uso nei palazzi del continente e di Creta, l'offre Micene con la sua Porta dei Leoni (fig. 280), che appartiene ad una ricostruzione delle mura dell'acropoli, del tempo delle tombe a cupola. Sopra il poderoso architrave, il quale sbarra il triangolo di scarico al disopra della porta, si innalzano araldicamente due leonesse rivolte un tempo verso lo spettatore con le loro teste (lavorate a parte): con le zampe anteriori esse poggiano sul basamento, a forma di altare, di una colonna (confr. fig. 287, d), proprio come è il caso nelle facciate delle tombe frigie posteriori (fig. 181). Secondo l'analogia di monumenti cretesi, soprattutto di un'impronta di un sigillo di Cnosso conservata in più esemplari (fig. 281), noi possiamo ammettere che qui, come non di rado nel culto greco, la colonna sia una rappresentazione anicònica della divinità, la quale, guardata dai suoi animali, proteggeva l'ingresso dell'acropoli. Si è creduto di riconoscere che all'artista non dovessero essere noti dei leoni reali, ma che egli lavorasse secondo modelli che potevano essergli forniti soltanto dall'Oriente; ma in ogni caso queste leonesse concordano pienamente, per l'osservazione della natura, con le numerose rappresentazioni simili, ora note, dell'arte egea: il molle, il flessuoso della razza felina, pur con tutte le manchevolezze e gli errori nei particolari, è reso con chiara espressione, e l'intera scultura è egregiamente adattata allo spazio architettonico. Che essa non sia eseguita con grande finezza può trovare la ragione nella funzione architettonica. La disposizione araldica corrisponde ad una antica origine.

Fig. 282. Vaso nello stile del palazzo ». Da Kakovatos (Pilo).

Fig. 283. Oinochoe da Tirinto.

Fig. 284. Oinochoe da Jalysos.

Fig. 285. Coppa da Jalysos.

Ceramica. — Nella tecnica la ceramica di questo periodo continua quella del precedente (pag. 136). Argilla fina, vasi a pareti sottili, vernice lucente e viva, per lo più tecnicamente assai buona, costituiscono la regola; si sviluppa una grande ricchezza di forme di vasi, tra i quali anfore panciute, tazze di varia sagoma ed altri tipi che sopravvivono nella posteriore ceramica greca. Il mondo marino con sepie, polipi, nautili, chiocciole e coralli interessa ancora vivamente, ma si trovano anche piante e rami, rosette di vario genere, spirali correnti ecc. In complesso si fanno prevalenti come in Creta (pag. 134) una graduale stilizzazione delle forme naturali, un disegno più convenzionale ed una maggiore preoccupazione della simmetria, con ciò viene soprattutto accresciuta la ricchezza dell'effetto (confr. fig. 282). Col tempo la ceramica « micenea » trova una diffusione sempre maggiore; noi la incontriamo non soltanto nel suo paese di origine, in Creta, ma anche in Rodi, sul continente greco e in realtà in ciascuno di questi luoghi sembra che sia di fabbricazione locale. Nel palazzo di Tirinto come nella « Casa di Cadmo » in Tebe si sono trovate, cosa caratteristica, delle fornaci di vasaio. Nel comune carattere generale non si possono disconoscere delle varianti.

Arte micenea tarda (XIV e XIII secolo). Tra questo periodo e il precedente non esiste nessun distacco netto. Si ha una continuazione nella costruzione dei

Fig. 286. Guerrieri in marcia. Pittura da un vaso miceneo tardo.

a b c d

Fig. 287. Pietre incise da Vafio (a, b), Micene (c), Creta (d).

Fig. 288. Gemma da Creta.

palazzi, nella disposizione delle tombe a cupola: oltre al tesoro di Atreo e alla tomba di Orcomeno appartiene forse a questo periodo la tomba a cupola di Menidi (Acharnai) nell'Attica. Qui e in un'altra tomba attica presso Spata (Erchiai) come già prima in Pilo noi troviamo piccoli intagli in avorio (fig. 242, 3, 4) ed ornamenti in pasta vitrea. Il carattere di questo periodo tardo si rivela particolarmente nella ceramica, la quale ora trova la sua più ampia diffusione non soltanto in tutto il territorio del mare Egeo e delle sue coste, ma ad oriente verso Cipro e la Fenicia e fin nell'Egitto (El-Amarna), ad occidente verso l'Italia e la Sicilia. Le forme più caratteristiche di questo periodo sono la così detta anfora a falso collo (fig. 283), l'oinochoe sferica (fig. 284), la tazza profonda e la coppa su alto piede (fig. 285). Il tratto comune della decorazione è un crescente irrigidimento dei motivi, nei quali a stento si riescono a riconoscere gli originali modelli naturali: l'immagine della chiocciola marina si trasforma in un ghirigoro (fig. 284), e predominano i motivi lineari. Inoltre la tecnica diviene peggiore, l'argilla più impura, il colore più pallido. Verso la fine del periodo appaiono anche sporadicamente rappresentazioni figurate, tori ed uomini: su un grande vaso di Micene, che ad ogni modo è assai rozzo per tecnica, noi vediamo in proporzioni notevoli delle schiere di guerrieri in marcia, con elmo a cimiero, ed armati di spada, scudo, corazza e schinieri (fig. 286), figurazione la quale trova il suo parallelo in una stele funeraria dipinta di periodo miceneo tardo.

Glittica. — Anelli e pietre con rappresentazioni incise sono assai comuni in tutta l'arte cretese-micenea. Degli anelli d'oro, che si sono trovati nelle tombe a fossa micenee (XVI secolo), mostrano già una tecnica perfettamente sviluppata ed una vivace rappresentazione; essi presentano animali, scene di guerra e di caccia e particolarmente scene di culto (fig. 266, confr. fig. 281). Assai più numerose sono le « pietre delle isole », così dette dai primi luoghi di ritrovamento, mentre in realtà esse, nello stesso numero che in Creta e nelle altre isole, sono tornate alla luce nell'Argolide, in Laconia, nell'Attica, particolarmente in tombe a cupola o a camera. Corniole, agate, sardonici ed altre pietre nobili sono le più adoperate; hanno forma lenticolare o a nocciolo di olivo, sono sempre perforate e sia che fossero usate solo come ornamento o avessero la funzione di sigilli (ciò chè è mostrato dal numero straordinario di cretule con la loro impronta ritrovate nei palazzi cretesi) esse presentano una grande ricchezza di scene incise. Le rappresentazioni sono per lo più meno ricche di figure che negli anelli d'oro. In modo eccellente riescono le figure di animali (fig. 287), che volentieri sono disposti araldicamente come nella Porta

dei Leoni; inoltre sono preferiti degli esseri misti formati di parti umane e animalesche, che per altro il più delle volte anzichè immagini religiose sono fantastiche composizioni senza contenuto, che gli artisti hanno variato il più possibile per dare carattere individuale al sigillo. Di veri demoni si può additare solo un tipo (fig. 288) costituito da un animale eretto con corpo a corsaletto e testa che sembra equina: esso non ha nulla a che fare col Minotauro dell'arte greca classica. Tutti i gradi della capacità tecnica ed artistica sono rappresentati in queste gemme, da opere eccellenti finemente modellate sino a lavori di decadenza incisi sommariamente; ma al fondo di tutta la glittica sta un comune senso dello stile, giacchè domina qui la medesima sincera vivezza e chiarezza di rappresentazione di tutte le altre opere dell'arte minoica, alla quale questi prodotti dell'arte minuta si ricollegano anche per la scelta dei soggetti e le singolarità del costume.

Rapporti con l'Egitto. — Pur con tutte le differenze nei particolari è fuori di dubbio che una civiltà ed un'arte unitaria nel suo complesso si è distesa su tutto il territorio egeo. Che tra le isole ed il continente si svolgesse un vivo commercio anche per le cose artistiche, lo indicano già alcuni dati di fatto. Come nel palazzo di Cnosso si sono trovati blocchi di marmo laconio colorato (porfido) pronti per la lavorazione, così dei vasi di pietra, che erano deposti nelle tombe a cupola del continente, provengono senza dubbio da Creta dove essi sono stati ritrovati in grande quantità. Delle forme in steatite per le sottili oreficerie, sebbene trovate in Micene, sono per il materiale di sicura origine cretese (pag. 132); infatti gli oggetti d'ornamento in Creta ed in Micene, a Sparta ed in Tessaglia sono come tratti dalla medesima forma. Una completa eguaglianza domina nelle gemme e nei rilievi di avorio, nelle armi e nell'altra suppellettile in metallo, nell'ornamentazione, nella rappresentazione del corpo umano e degli animali, nella forma delle colonne ecc. ecc. In generale Creta deve essere considerata come quella che dà, la sua civiltà è la più antica e la creatrice, ma anche il continente conservò le sue caratteristiche, ad esempio nella disposizione della casa (pag. 137 ss., 144).

Ma Creta sembra aver già intrattenuto dei rapporti nel periodo primitivo con l'Egitto dell'Antico e Medio Impero (pag. 116, 117) ed essi divengono sempre più evidenti nel corso del secondo millennio. Siano qui ricordati, probabilmente come derivazioni dall'Egitto, l'uso delle colonne (pag. 124), della pittura delle pareti e del pavimento (pag. 127, 139), e i vasi policromi in pietra (pag. 116). I rapporti divengono più evidenti al principio del Nuovo Impero, dalla XVIII dinastia (1580-1350), ma già al tempo della dominazione degli Hyksos vi erano attive comunicazioni commerciali, come ciò è dimostrato da un coperchio di alabastro con il nome del re Hyksos Chian (Siaan), che è stato trovato nel palazzo di Cnosso. Tra i ritrovamenti egiziani del Medio Impero a Kahun e ad Abydos sono tornati alla luce dei cocci di vasi cretesi dello stile di Kamares (pag. 117), e nel palazzo più antico di Cnosso è stata ritrovata una statua egiziana del medesimo periodo (XIII dinastia). Sul pugnale della tomba a fossa micenea (verso il XVI secolo) con il paesaggio fluviale (fig. 248) quasi per ogni elemento si possono additare modelli egiziani del Medio Impero, mentre delle armi ageminate dalla tomba di Aahotep, la madre del vincitore degli Hyksos, Amosis (fig. 101, principio del XVI secolo), potrebbero stare sotto l'influenza di quei modelli cretesi-micenei. Nel periodo della XVIII dinastia vasi dello

stile cretese del « Palazzo » e del contemporaneo stile « miceneo », che si sono ritrovati in Egitto, ad esempio in Gurob (XV secolo), danno testimonianza della importazione cretese-micenea, e specialmente El-Amarna, la residenza di Amenophis IV (1375-1357), è il luogo di ritrovamento di numerosi cocci minoici di stile tardo, allo stesso modo che l'arte di questo principe eretico, così differente dalla tradizione egiziana, è spiegata da molti come dipendente da influenze egee (fig. 110). Opere dell'arte minuta con il nome di Amenophis II e III e di sua moglie Teje (1448-1375) sono tornate alla luce in Creta, Rodi e Micene. Il soffitto della camera sepolcrale di Orcomeno (fig. 279) ha la più stretta parentela con le pitture funerarie egiziane, quali erano in uso specialmente dalla XVIII dinastia. Infine il sistro sul vaso di steatite di Haghia Triada (fig. 256, verso il XV secolo) accenna caratteristicamente all'Egitto. Con questi dimostrabili rapporti di Creta con l'Egitto stanno in accordo le notizie dei documenti egiziani sopra i Keftiu, vale a dire, secondo l'opinione prevalente, i Cretesi (si ricordi il nome Kaphtor della Bibbia), notizie che provengono dal tempo di Tuthmosis III (prima metà del XV secolo : esse vengono completate dalle contemporanee pitture parietali nelle tombe di dignitarî egiziani (Senmuth, Rechmere) nelle quali dei Keftiu vestiti alla cretese portano come dono dei preziosi vasi di tipo cretese. In conclusione è fuori di dubbio un vivace scambio di arte e una reciproca influenza tra l'Egitto e il mondo della civiltà egea. Ma per quanto possa l'Egitto aver esercitato la sua influenza queste ispirazioni non furono mai accolte servilmente ma rielaborate con piena indipendenza, cosicchè il particolare ed unitario aspetto dell'arte minoica non ne fu pregiudicato. Il confronto tra i pugnali sopra ricordati (fig. 248) non è sicuramente a svantaggio dei prodotti cretesi. E per quanto l'arte minoica non possa competere con la monumentalità egiziana, in freschezza di osservazione della natura, in semplicità, vivezza, energia, libertà dell'espressione figurata, essa supera di gran lunga la composta, formalistica arte della regione del Nilo.

Col XV secolo i Keftiu spariscono quasi completamente dai documenti egiziani: forse questo è in rapporto con lo spegnersi del periodo aureo cretese verso il 1400 (pag. 134 s.). Ma la civiltà egea non cessa con questo, e tanto meno cessa il commercio con l'Egitto, come mostrano i ritrovamenti già ricordati di El-Amarna della metà del XIV secolo (pag. 48 s.). Al posto dei Keftiu verso il medesimo periodo appaiono nei documenti egiziani i « popoli del nord » o i « popoli delle isole » con molti nomi particolari (Leka, Danuna, Akaivascia, Turscia) il cui suono richiama nomi di popoli storici (Lici, Danai, Achei, Tirreni) senza che tuttavia per nessuno di essi possa essere sicura l'identificazione. I faraoni Ramesses II e Amenepthes nel XIII secolo si difendono con difficoltà dai loro attacchi, fino a che al principio del XII secolo questi popoli sono vinti da Ramesses III. Di origine cretese se non di origine cipriota sono tra quei popoli del nord i Pulesata, cioè i Filistei: i loro vasi di argilla tornati recentemente alla luce in Palestina sono un'ultima degenerazione della ceramica cretese (pag. 95 s.). Nel disco di terracotta di Phaistos, con scrittura ideografica ignota finora in Creta e quindi forse messaggio venuto da altre terre, compare la stessa testa dei Pulesata con corona piumata che si ha nei rilievi egiziani.

Rapporti con la Mesopotamia. — Ma i rapporti con l'Egitto non debbono far dimenticare che questa civiltà e quest'arte hanno delle innegabili affinità con la civiltà e con l'arte che dalla Mesopotamia si distese fino nelle coste della

Siria. Dalla Mesopotamia sembra che l'arte micenea abbia tratto alcuni degli esseri misti (Grifo) e in generale sullo stesso indirizzo della religione caldeo-assira di un culto a divinità spirituali rappresentate sotto simboli sembra che si trovi la religione cretese-micenea. Una prova evidente di questi rapporti, siano anche ridotti sino al grado di semplici rapporti commerciali, l'abbiamo in una piccola figura di Sfinge in steatite, di tipo del tutto differente da quello egiziano, trovata in Haghia Triada (fig. 288-a) che per il materiale, le proporzioni, la tecnica dell'incrostazione, lo stile, l'uso (calamaio) a cui serviva, richiama il cane del tempo del re Sumu-ilu e il toro androcefalo (fig. 137 a, b), opere di arte caldea da noi sopra ricordate. Additiamo infine tra i ritrovamenti di Festo una conchiglia con figure di demoni che hanno i loro affini solo nelle tavolette di scongiuro in bronzo d'arte mesopotamica.

Fig. 288-a. Sfinge da Haghia Triada. Steatite. Candia.

Sguardo retrospettivo. — Mentre prima si poteva rintracciare l'arte della Grecia appena al di là del principio delle olimpiadi e la Porta dei Leoni di Micene rimaneva come un solitario avanzo di un'epoca sparita, noi ora sappiamo che le isole e le coste del mar Egeo possedevano nel secondo millennio un'arte che può porsi accanto all'egiziana e alla babilonese e di fronte alla quale i primi secoli dell'arte greca appaiono una cosa povera. Fino a che non ritroveremo forse sulle coste del Mediterraneo (Asia Minore, Siria) la prima culla di questa grande arte noi dobbiamo considerarne Creta come il suo punto di partenza. Là richiamano anche le leggendarie tradizioni della talassocrazia cretese del potente re Minosse, il cui fondo reale ci è stato rivelato dalle scoperte archeologiche.

Un problema importante e difficile è quello della natura etnica dei Cretesi. Che l'isola fosse abitata da popoli parlanti lingue diverse ci è testimoniato dall'Odissea. Pur troppo non è ancora riuscito di leggere e di scoprire la parentela linguistica delle iscrizioni in caratteri ideografici e in scritture sillabiche che in così gran numero si sono conservate nei sigilli e nelle tavolette di terracotta di Cnosso, di Festo, di Haghia Triada. Probabilmente esse appartengono agli Eteo-Cretesi (Cretesi originarî), che più tardi erano limitati alla parte orientale dell'isola e difatti si sono qui ritrovati avanzi di iscrizioni in alfabeto greco, la cui lingua è non greca ed incomprensibile. Scavi nelle sedi degli Eteo-Cretesi (Zakro, Paleocastro, ecc.) hanno dimostrato che la loro civiltà era la medesima di quella di Cnosso e di Festo. Quindi possono essere considerati come i fondatori e i più antichi rappresentanti dell'arte cretese (« minoica ») ed essere identificati con i Keftiu. Anche dagli antichi essi erano considerati come non greci. Noi quindi dobbiamo ritenere l'arte antica cretese come pregreca. Ma essa si diffuse verso il nord oltre i confini della stirpe e trovò accoglienza sul continente. Più controversa è la que-

stione etnica, perchè secondo alcuni anche qui trovò una popolazione pregreca (Minî nella Beozia, Pelasgi nell'Attica e altrove), secondo altri invece fu qui accolta da popolazioni greche, particolarmente dagli Achei nell'Argolide. E siccome tra gli abitanti posteriori di Creta, come attesta l'Odissea, vi sono anche gli Achei, sarebbero stati quindi essi coloro che verso il 1400 avrebbero conquistato e distrutto le sedi principesche cretesi nella parte mediana dell'isola e avrebbero cacciato verso oriente gli antichi abitatori. Così si spiegherebbe come gli scarsi avanzi ceramici, che negli strati superiori dei palazzi rappresentano il periodo dopo la distruzione, non costituiscono nessuna brusca rottura con l'arte precedente ma soltanto la sua graduale decadenza; la civiltà dei vincitori infatti sarebbe stata la medesima dei vinti. E quando un paio di secoli più tardi la civiltà egea decadde del tutto, sarebbe stata la discussa emigrazione dorica a porvi una fine. Per coloro invece i quali ritengono che anche la civiltà micenea del continente appartenne a stirpi pregreche le occupazioni e distruzioni intermedie dei palazzi cretesi sarebbero dovute soltanto ad avvenimenti interni di questa civiltà ed invece la completa distruzione di tutta la civiltà nel continente, in Creta e nelle altre isole, sarebbe dovuta alla prima apparizione dell'elemento greco, alla discesa degli Achei. E dati archeologici e cronologici sono piuttosto in favore di questa ipotesi. Comunque siasi compiuta la distruzione della civiltà cretese, non soffocati furono tutti i suoi germi; essi si salvarono attraverso il posteriore periodo greco, soprattutto per opera della stirpe ionica, e di nuovo vivificati dettero origine alla civiltà ed all'arte greca.

Più complicata è la questione dei rapporti tra la civiltà cretese-micenea e la poesia omerica, cioè la poesia degli Achei. I due poemi sono il primo rigoglioso fiore della civiltà greca e rispecchiano uno stato politico che bene corrisponde a ciò che possiamo indurre dall'esistenza dei palazzi cretesi e dei palazzi del continente (Tirinto, Micene). Ed alcuni elementi della descrizione epica ricevono così grande luce dai ritrovamenti archeologici, che sarebbe illogico separare l'una civiltà dall'altra. Ma nello stesso tempo nei poemi omerici vi sono dati e condizioni di fatto che assai più corrispondono alle manifestazioni della civiltà greca contemporanea. Armi e vestiti assai più che quelli della civiltà cretese-micenea sono quelli della civiltà greca classica. Le opere d'arte menzionate, soprattutto le oreficerie si ricollegano assai più all'arte orientalizzante che non all'arte cretese. Solo la coppa di Nestore con le due colombe trova il suo pieno riscontro in una coppa proveniente da una delle tombe a fossa di Micene. E se la descrizione dello scudo di Achille per soggetti e per tecnica rievoca la magnificenza dei pugnali micenei, la critica omerica considera questo brano come uno dei più recenti del poema ed anzichè il riflesso di opere reali vi vede una pura immaginazione poetica. Siamo adunque sul terreno più sicuro, e a ciò conforta anche il distacco di secoli tra la fine della civiltà cretese-micenea e l'origine dei poemi omerici, quando pensiamo che l'Iliade e l'Odissea conservano come un eco dell'età eroica, cioè dell'età della civiltà cretese-micenea traendola da tradizioni popolari, ma rispecchiano nel loro complesso le condizioni di vita della Grecia contemporanea, cioè tra il X e l'VIII secolo. Tuttavia, come per l'arte ionica, si può comprendere il sorgere dell'epopea omerica, cioè questo miracolo di una letteratura che si inizia con un'opera grandiosa e perfetta, solo pensando che negli oscuri secoli del trapasso siano rimaste vive per quanto nascoste le fonti donde erano scaturite la civiltà e l'arte cretese-micenea.

III. — TRANSIZIONE ALL'ARTE ELLENICA

Per opera di quei movimenti di popoli che avvennero negli ultimi secoli del secondo millennio a. Cr. e che per alcuni segnano la prima discesa dei Greci nella penisola, per altri soltanto l'emigrazione dorica, fu posta fine alla civiltà egea. Tuttavia si è concepito questo mutamento sempre come violento e dalle tracce d'incendio negli antichi palazzi se ne è indotta una loro devastazione per opera di guerra. Ma anche se non si dovesse accettare la congettura che in Tirinto il megaron sia stato trasformato in tempio di Hera e sia stato così continuato il culto sull'antico altare nel cortile e si volesse considerare questa ricostruzione come piuttosto di carattere profano ed ascriverle un'origine elladica tarda, tuttavia la casa di Cadmo in Tebe, un palazzo miceneo le cui pitture parietali presentano una sorprendente somiglianza con quelle di Tirinto (tav. V, 3) riappare nei miti sacri di Grecia con la morte di Semele e con la nascita di Dioniso — Dioniso era qui onorato in aspetto di colonna — e nella tomba a cupola di Menidi (pag. 146) il culto eroico è stato esercitato sin giù nel V secolo: anche altrove si presentano rapporti simili ed il nuovo si mescola con l'antico. Così ad esempio nell'Iliade accanto allo scudo ionico rotondo ed alla corazza di bronzo si conserva traccia del grande scudo miceneo a forma di otto costituito con ampie pelli bovine (scudo di Aiace Telamonio). E accanto al bronzo appare il metallo dell'« età del ferro ».

Fig. 289. Anfora geometrica. Da Thera.

Stile geometrico. — La differenza tra l'antico ed il nuovo periodo ci si presenta particolarmente evidente nell'ornamentazione, e questa la troviamo espressa nel modo più chiaro nella ceramica. Si può difficilmente immaginare un contrasto maggiore di quello che vi è tra i policromi vasi di Kamares, i più naturalistici e sfarzosi motivi vegetali del periodo aureo cretese, le piante acquatiche, gli animali marini ed altre creazioni mobili e piene di vita della fantasia egea e le combinazioni invece rigide ed uniformi di modelli lineari, quali presenta lo stile geometrico che ormai giunge a predominare (fig. 289). È vero che lo stile egeo nella sua decadenza aveva sempre più lasciato prevalere gli elementi lineari, ma lo stile geometrico che ora si sviluppa non è in nessun modo una pura rielaborazione di quell'arte minoica che si irrigidiva. Esso ha un'altra impronta e quei motivi lineari che si erano già diffusi nell'Europa centrale e meridionale durante il periodo neolitico ed il principio dell'età del bronzo, li sviluppa con piena conseguenza in un sistema unitario e puramente geometrico che non conosce neppure la spirale per non parlare dei motivi vegetali. Invece il rapporto con la ceramica egea è provato nella tecnica dall'uso persistente del colore lucido o vernice. Anche i prodotti ceramici della fine del II millennio (all'incirca dal 1200 a. Cr.) nonostante le loro forme tozze, determinate dall'unica preoccupazione della facile

fabbricazione e del comodo uso e nonostante l'estremo grado di povertà in cui è caduta irrigidendosi la decorazione lineare, presentano ancora chiari rapporti con l'arte tardo-minoica. E ai prodotti geometrici di Creta, appunto per il peso di questa tradizione sarà necessario concedere un posto a parte, giacchè recenti scavi italiani nel luogo dell'antica Arkades, cioè probabilmente in una delle fondazioni dell'emigrazione continentale nell'isola, hanno rimesso alla luce, da tombe a cupola di età geometrica, vasi geometrici i quali presentano largamente uniti a motivi lineari, elementi vegetali, figure di animali (leoni) e figure umane e divine (la cosiddetta Artemide Persiana). In generale si può bene spiegare il sorgere di questa decorazione geometrica pensando che fino a che dominò la più nobile arte minoica e venivano importati i loro prodotti od imitati nel paese lo stile indigeno si sia ritirato come un'arte contadinesca ed abbia continuato a vivere come una corrente sotterranea per riprendere la dominazione nel nuovo mondo greco col decadere della civiltà egea. Fatta astrazione da ciò l'apparire di motivi geometrici primitivi nella decorazione è anche altrimenti facilmente spiegabile. Spesso si è congetturato che l'ispirazione sia venuta dall'arte dell'intreccio o della tessitura, per quanto motivi geometrici sviluppati di questa ceramica siano adatti solo in piccolissima parte per l'arte tessile. Inoltre la derivazione ha poca importanza. Invece la maniera come sono stati accolti i motivi e come questi sono stati combinati in una decorazione geometrica unitaria è la prova di doti di stile del tutto particolari. E queste doti noi le vediamo attive nella vera e propria arte geometrica sino dal principio dell'ultimo millennio. Nella forma dei vasi, che è severamente costruita secondo un'intima legge, e nella concordanza dell'ornamentazione con la forma vive quel medesimo spirito che già si annunciava nei palazzi e nelle tombe a cupola del periodo elladico tardo e che era destinato sul suolo greco a sviluppare ulteriormente il senso per la chiarezza e la regolarità plastica. Accanto agli avanzi di lavori in

Fig. 290. Anfora dello stile del Dipylon da Atene. Boston.

metallo (soprattutto in Olimpia) la ceramica ci offre i monumenti più importanti. Con particolare purezza compare lo sviluppo più antico dello stile nell'isola di Thera e lo sviluppo più tardo nell'Attica.

Gli elementi principali della decorazione geometrica sono semplici. Il nucleo è costituito da linee rette: zig-zag, triangolo, scacchiera, croce e croce gammata e soprattutto meandri più o meno semplici e complicati. A questi si aggiungono piccoli cerchi uniti da linee obblique in modo da offrire una somiglianza esteriore con le spirali, linee ondulate, circoli concentrici o raggiati (fig. 289). Particolarmente caratteristica è la chiarezza nell'ordinamento di questi singoli ornamenti, del tutto in opposizione alla ridondanza dell'ornamento figurato nella ceramica minoica. I motivi ornamentali sono per lo più limitati al collo ed alle spalle del vaso, mentre le parti inferiori o non sono per nulla decorate o lo sono assai semplicemente, cosicchè la struttura del vaso trova un'espressione sempre più chiara nella sua ornamentazione. Questi motivi sono talvolta ordinati semplicemente a strisce, preferibilmente in più zone sovrapposte, talvolta sono campeggiati, talvolta sono disposti in una ritmica alternazione di gruppi verticali e orizzontali (il così detto stile a metope). Rigido, convenzionale appare in qualche modo questo stile, simile quindi a quello delle parti più recenti dell'epopea omerica ridondanti in formule stabili. Ma accanto a ciò sono propriamente suoi un carattere unitario, una perspicuità dell'aggruppamento, una sicurezza ed una precisione della tecnica che danno ai prodotti una grazia severa, simile a quella dello stile dorico. Il semplice, non ancora raffinato, sentimento delle giovani stirpi greche non si offendeva della natura un po' prosaica della decorazione; quanto fosse popolare presso di esse questa arte lo mostra la grande varietà degli stili locali. Poichè mentre nell'arte aulica del periodo minoico nonostante alcune differenze predomina un carattere unitario che accenna ad un centro regolatore, nelle innumerevoli variazioni dello stile geometrico si rispecchia la suddivisione della nuova Grecia in tanti singoli stati; ogni stirpe, ogni regione partecipò dentro il sistema comune alla rielaborazione ed alla combinazione degli elementi, in modo simile alla partecipazione dei dialetti nello sviluppo della lingua greca. Questo nuovo sistema decorativo presuppone una forma di vasi nello stesso tempo corrispondente allo scopo e piena di gusto, ma sempre limitata al puro necessario. La tecnica dei vasi è solida e raggiunge in alcuni di particolare grandezza (alti m. 1,75) uno straordinario grado di sicurezza. I colori sono i medesimi della ceramica minoica: tutto

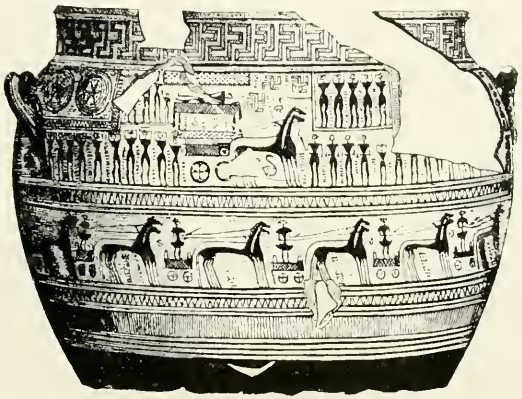


Fig. 291. Corteo funerario. Cratere dello stile del Dipylon da Atene.

Fig. 292. Cavallo da Olimpia.

l'elemento decorativo risalta in color bruno-nero sul fondo giallognolo dell'argilla.

Ma lo stile geometrico non si contenta soltanto dell'elemento ornamentale, aggiunge anche l'elemento figurato. Da principio accanto ai motivi lineari appaiono dei piccoli animali disposti in fila (fig. 289, 290), ma ben tosto essi pretendono un posto proprio. Tuttavia non sono i pesci e gli animali marini, i leoni e gli esseri favolosi dell'arte minoica ma animali domestici o da caccia della realtà circostante. Poscia si tentano maggiori còmpiti: estese scene di trasporto del morto, quali si adattano allo scopo del vaso deposto sulla tomba (fig. 291), battaglie marine che probabilmente in egual modo si riferiscono al morto, il tutto distribuito in zone ma eseguito con linearità e prestezza, senza alcuno sforzo notevole verso la naturalezza, con figure sottili e angolose sì che i guerrieri del tardo vaso miceneo fig. 286) appaiono in confronto pieni di vita, ciascun soggetto semplificato per una chiarezza ornamentale e a ciascun suo ritorno ripetuto con perfetta eguaglianza quasi come una formula. Questi vasi ricchi di figure appartengono ad un genere speciale proprio soprattutto dell'Attica, che dal primo e più ricco luogo di ritrovamento presso una porta di Atene si suole designare col nome di stile del Dipylon. Se qui figure umane ed animali sono state inserite per lo meno come ornamento nella decorazione lineare, solo in prodotti più tardi si mescolano per la prima volta anche motivi vegetali e spirali.

I vasi di argilla dipinta costituiscono solo una parte dei prodotti dello stile geometrico; accanto ad essi si hanno specialmente numerose figurette di bronzo di animali e di uomini nudi quali sono tornati alla luce in grandi quantità in Olimpia (fig. 292), ed inoltre svariati utensili di bronzo tra i quali sono particolarmente importanti i tripodi dedicati nei santuarî (fig. 293) ma in complesso quest'arte geometrica è strettamente delimitata e in nessun luogo appare un richiamo ad opere maggiori dell'arte figurata. Invece si sviluppa l'interesse del contenuto, tanto che appaiono le prime rappresentazioni del mito. Un vaso (fig. 294), presenta il ratto di una donna su una nave e potrebbe riferirsi ad Arianna. Alcune fibule spesso di proporzioni notevoli presentano imprese di Eracle, tra esse senza dubbio la lotta con l'Idra. Nelle regioni del continente greco ed in alcune isole lo stile si è sviluppato nella maniera più conseguente e più ricca ma esso si distende molto più in là fino alle coste d'Italia e fino a Cipro. La sua fioritura coincide presso a poco col X e il IX secolo, tuttavia la sua durata è stata diversa nei diversi luoghi.

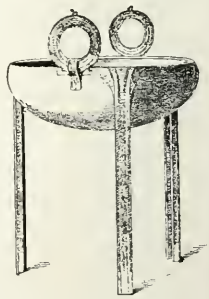


Fig. 293. Tripode da Olimpia. Restauro Furtwängler.

Origini del tempio greco. — Anche nell'architettura il nuovo che appartiene alle creazioni più importanti dell'arte greca primitiva si ricollega all'antico. La vecchia maniera di costruire con mattoni crudi, la larga applicazione di sostegni in legno, il soffitto piatto di travi con uno strato di argilla al disopra (confr. fig. 223), forse anche già il tetto a spioventi ed infine la partizione della casa in sala e vestibolo col cortile sul davanti (pag. 111) tutto questo i Greci lo avevano ereditato dai loro predecessori. Sopravvissero anche sin-

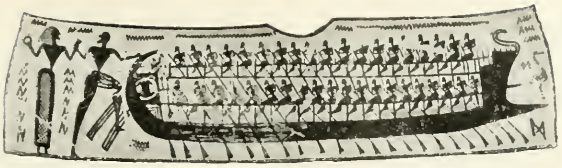


Fig. 294. Teseo rapisce Arianna. Vaso beotico in Londra.

goli membri architettonici e forme ornamentali: tuttavia queste forme ereditate servono ad un nuovo sviluppo che trova la sua più nobile estrinsecazione nel tempio, nella casa (questo significa la parola naos) della divinità. Anche se il tempio non presuppone di necessità un' immagine del nume e può essere stato dedicato ad un culto aniconico è tuttavia regola che il dio per aver bisogno di un'abitazione doveva aver acquistato forma umana, quale appunto era stata allora fissata nella religione e nella poesia: accanto agli alberi, alle colonne, alle pietre, le quali simboleggiavano la divinità, ed invece di esse, dovettero essere create delle immagini degli dèi. L'epopea omerica conosce realmente solo pochi templi e questi nelle parti più recenti. Che conoscesse anche immagini degli dèi è questione controversa, giacchè il solo ricordo per l'Athena del tempio di Ilio (VI libro) non si sa se si riferisca alla figura reale della divinità o ad una sua immagine: ad ogni modo l'episodio rivela già l'influenza ateniese del culto panatenaico sull'Acropoli. Solo verso il VII secolo le immagini delle divinità in argilla, legno e pietra divengono più frequenti e richieggono dei templi. Luoghi di culto senza templi e senza simulacri continuarono ad esistere anche più tardi sulle cime dei monti e nei boschi.

Che i Greci abbiano derivato la casa del nume dall'abitazione degli uomini è artisticamente della più grande importanza. Per il fatto che gli dèi hanno una abitazione alla maniera degli uomini, essi si avvicinano di più alla cerchia umana; il loro carattere e il loro culto ricevono in conseguenza dei tratti umani. L'indirizzo della fantasia artistica veniva con ciò stabilmente regolato. Come gli dèi abitano nella casa umana più bella e più sontuosa, così anche essi rivestono i loro corpi delle forme umane più belle e più vigorose. Ma anche nel ristretto campo dell'architettura la scelta della casa come punto di origine esercita un'influenza decisiva sullo sviluppo del tempio. Esso acquista, dato il carattere misurato dei Greci, in contrapposizione sopratutto al tempio egiziano, una forma chiusa ed organica. Anche quando esso è giunto al più alto gradino della perfezione conserva l'impronta di una casa, ad ogni modo di una casa ideale creata senza alcun riguardo ai bisogni contingenti e comuni.

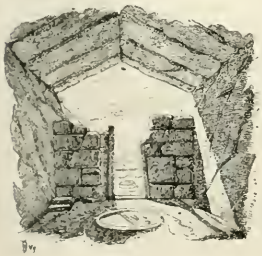


Fig. 294-a. Tempio a grotta sul Kynthos in Delo.

Ma prima che il tempio ellenico raggiungesse le sue forme perfette trascorsero dei secoli. Gli antichissimi templi nel santuario di Apollo in Thermos, la capitale dell'Etolia, e nel santuario di Artemide Orthia in Sparta risalgono fino al periodo geometrico. Ambedue avevano delle colonne in legno: il primo sembra che avesse conservato la forma originaria della casa oblunga con abside e presentava al difuori una

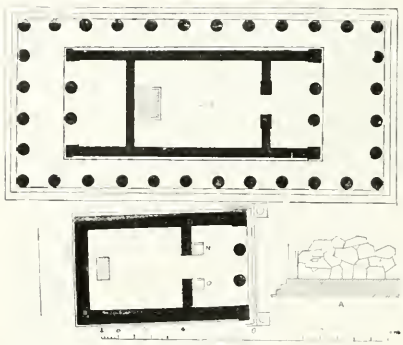


Fig. 295. I due templi di Nemesi in Ramnunte.

corona di sostegni in legno, il secondo aveva nell'interno una fila di sostegni che correva nell'asse lungo del vano (confr. fig. 273). Mattoni crudi erano adoperati per le pareti. Ma sappiamo anche di templi in legno i quali noi possiamo immaginarceli alla maniera delle case licie (pag. 90 s.) se essi avevano realmente anche le pareti in legno. Il passaggio al tempio in pietra si può seguirlo nella Sicilia e nella Magna Grecia; là per lo meno esso ci si presenta in un grandioso numero di esemplari. Una caratteristica evidente di questi templi dell'Italia meridionale sembra accennare ancora ad un rapporto con le costruzioni in legno. Nel « thesauros » o edicola della città siciliana di Gela dedicato in Olimpia, come anche in templi della Sicilia e Magna Grecia, le parti superiori sporgenti della trabeazione erano rivestite con terrecotte policrome (fig. 342). Le lastre d'argilla si presentano qui come rivestimento di una trabeazione in pietra, la quale evidentemente ha preso il posto di una trabeazione in legno, giacchè soltanto questa aveva bisogno di un tale riparo contro le intemperie. Nel tempio italico o tuscanico che risale ad un antico stadio d'arte il rivestimento della trabeazione in legno con le lastre d'argilla si è conservato fino al III e II secolo a. Cr. Particolarmente importante è la costruzione del tempio di Apollo in Thermos (fig. 330), nel quale colonne ed epistilio in legno appaiono uniti ad una decorazione del tetto in argilla.

In minor grado valgono le differenze di età riguardo alla forma dei templi. Noi facciamo astrazione da forme primitive per quanto non antichissime nell'aspetto presente quali offre la grotta di Apollo sul Kynthos in Delo (fig. 294-a): una spaccatura della roccia ricoperta di grandi lastre di pietra inclinate l'una verso l'altra e dinanzi un luogo per altare. Rimangono anche da parte le case in pietra euboiche (Ocha, Stoura) che a lungo furono erratamente considerate come templi; oltre a ciò quella del monte Ocha non è molto antica. Invece si potrebbe (tenendo d'occhio il piano fondamentale delle costruzioni micenee, fig. 272) presupporre forme di simile semplicità anche per gli antichissimi templi greci: cella (megaron) e vestibolo (fig. 221, 273), e questo ultimo secondo un sistema, già osservato nella Tessaglia per l'età della pietra, con due colonne, tra le testate dei muri (« templum in antis » fig. 295 in basso). Solo è da pensare che una forma così semplice (tempio a « megaron »), quale difatti si riscontra ad esempio nei « thesauroi » di Olimpia e di Delfi ed anche per il tempio di Apollo Pythios in Taso

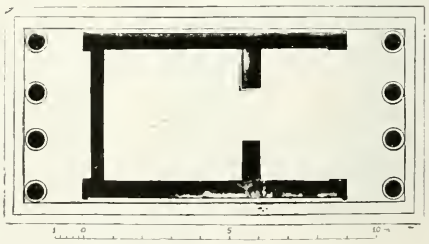


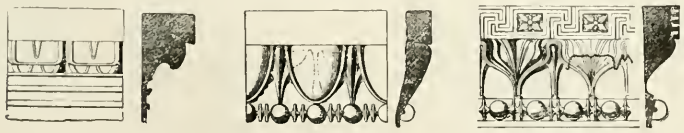
Fig. 296. Il tempio presso l'Ilisso. Atene.

V secolo), può avere avuto anche un altro valore: già i templi maggiori più antichi, tanto quelli dorici del Peloponneso e della Sicilia quanto quelli ionici dell'Asia Minore, presentano la casa della divinità circondata di regola all'intorno da una corona di colonne, cioè come « peripteros » (fig. 295 in alto). Questa forma perfetta del tempio è la più grandiosa creazione dello spirito greco. Si trova forse al fondo di essa una costruzione con tetto a spioventi che ampiamente sporgendo su tutti e quattro i lati, a protezione delle pareti, aveva bisogno di sostegni? A questo sembra accennare quell'antichissimo tempio in Thermos, già ricordato a pag. 155, nel quale la pianta ovale del recinto non permette alcun'altra costituzione di tetto. Soltanto appunto negli esempi più antichi tempio e colonnato non sogliono avere alcuno stretto rapporto tra loro (confr. fig. 334 s. e 337). Così forse ha condotto alla creazione del peripteros un puro bisogno artistico: le nudi pareti del tempio a megaron quanto più grande era il tempio tanto più richiedevano una decorazione, e così il tetto sostenuto da colonne si allargò come un baldacchino sopra il tempio e l'insieme si chiuse in una forma unitaria. Vicino a queste sorsero altre forme più o meno semplici e più o meno ricche. Accanto al tempio in « antis » sorsero il « prostylos » o l'« amphiprostylos » che presentano sul lato anteriore o su ambedue i lati stretti delle colonne libere (fig. 296) le quali aggiungono leggerezza al tempio. È questa la forma preferita per i piccoli templi. Oppure il colonnato era raddoppiato (« dipteros ») e faceva apparire il tempio anche più grande, per quanto turbasse un po' le proporzioni giacchè dava troppa prevalenza al colonnato.

a b

Fig. 297. Ornamenti vegetali eretti (palmette).

La decorazione greca. — Lo stile architettonico greco, rappresentato nel modo più puro dai templi, sopravvive come ideale in tutta l'arte posteriore ed ha continuato a servire perennemente di modello. La costituzione delle sue singole parti sembra portare una logica impronta di necessità. In questo è affine allo stile gotico ma lo supera per la ricchezza dei suoi mezzi di espressione, per l'equilibrio e l'armonia e per l'intima connessione delle parti struttive con le forme decorative. Questo ultime mirano soprattutto allo scopo di dare la più chiara espressione alla funzione dei membri architettonici. Sono relativamente pochi gli ornamenti che si adattano a questo scopo ma sono sufficienti. Essi sono in parte tolti a prestito da antichi modelli: ad esempio il meandro deriva dallo stile geometrico, una serie di decorazioni a foglie è nata sotto l'influenza di modelli egiziani o mesopotamici. Ma l'arte



a b c

Fig. 298. Kymatia (onde). a. dorico. b. ionico, ovolo. c. lesbio, cuoriforme. (Borrmann).

greca ha con tanto spirito creativo rielaborato le forme ed i motivi tolti dal di fuori, che soltanto ora questi dispiegano la vera vita in essi celata. Così cessano di essere, come lo erano in oriente, nello stile egeo e nello stile geometrico, soltanto una decorazione destinata a riempire lo spazio. Il meandro ad esempio, un ornamento a fascia, è soprattutto adoperato là dove si ha bisogno di cingere, di legare con una fascia; il motivo del « loto » e della palmetta tratto dall'oriente è regolato e raffinato nelle sue forme come simbolo di un libero tendere verso l'alto (fig. 297). Ma nessun ornamento mostra questo nuovo carattere significativo più chiaramente dell' « onda » (kyma, kymation) che rappresenta il conflitto di due forze contrastanti, del tendere verso l'alto e del piegarsi per peso. Una parte di edificio o di mobile concepita come elastica tende verso l'alto, ma per una pressione dal disopra si piega e sporge in fuori. Così, come nel capitello egiziano a palma (fig. 53), questo movimento è reso manifesto per mezzo delle foglie, le quali non sono riprodotte naturalisticamente ma intenzionalmente sono state ridotte ad una forma stilizzata, chiara e precisa. Le loro punte si inclinano verso il basso ed in vero tanto più fortemente quanto maggiore è la pressione o quanto più cedevole è immaginata la loro natura (fig. 298). L'ordine di vigorose e rigide foglie che viene designato col nome di « kymation dorico » (a) presenta soltanto una mezza inclinazione; esso ricorda la gola egiziana ma è animato di maggior vita. Fino al loro nascimento inferiore si rovesciano le foglie nel così detto « ovolo » (b, chiamato « kymation ionico »), in quanto che le loro punte alternativamente rotonde e cuoriformi si piegano sino ad un fila di perle (« astragalos ») che le tiene ferme in basso. Ancor più delicato appare il « kymation lesbio » (c, « foglia acquatica »), in quanto che ambedue le serie di foglie prendono aspetto cuoriforme ed anche il profilo corrispondentemente alla forma della foglia riceve uno slancio più vivace. Così profilo e forma della foglia mutano a seconda che il contrasto debba essere più o meno fortemente accentuato. Nel punto in cui i due ultimi generi di kymatia formano un angolo, una foglia trattata naturalisticamente e incurvata segna distintamente l'origine ed il significato di tutta l'ornamentazione, e nelle ante ioniche antiche la veduta di profilo di queste foglie riverse è stilizzata in aspetto di voluta (fig. 299). Ma in questo si rivela nel miglior modo la novità di tale decorazione: una volta avvivati dalla fantasia ellenica gli ornamenti perdono tosto le tracce della loro origine esteriore e parlano un linguaggio puramente artistico. Anche per questa ragione noi trattiamo del sistema al principio e poscia seguiremo storicamente lo sviluppo dell'architettura. Inoltre noi poniamo a base dell'esame sistematico il culmine dei varî stili architettonici, quello in cui gli stati di una ricerca tentennante sono stati oltrepassati ed è stata raggiunta una costituzione ormai esemplare. Questo avviene per lo stile dorico nel

Fig. 290. Anta di capitello da Didymoi.

V secolo, per lo ionico nei secoli V e IV, per il corinzio nel IV e nei seguenti. Nel tempio si possono porre in evidenza nel modo più chiaro le singolarità degli stili architettonici.

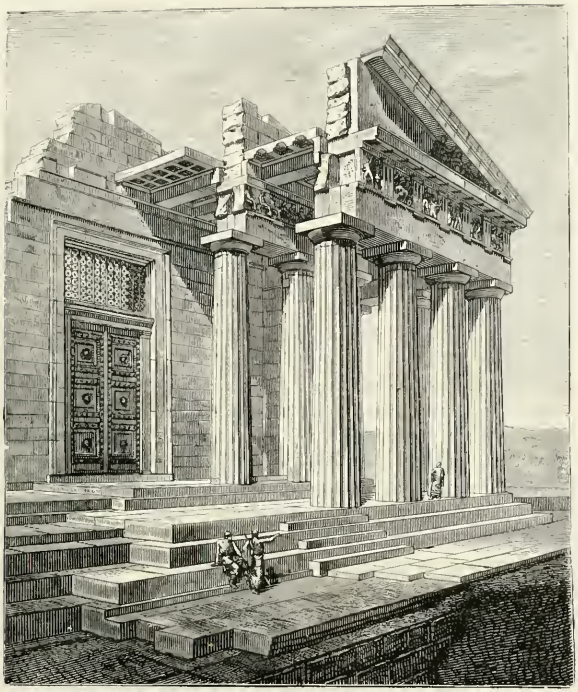


Fig. 300. Ricostruzione dell'angolo nord-est del Partenone (Niemann).

IV. — IL SISTEMA DELL'ARCHITETTURA ELLENICA

Stile dorico (fig. 300). — Le fondamenta del tempio (stereobates) rimangono nascoste nel terreno. Una costruzione a gradini (krepis, krepidoma), più bassa rispetto a tutto l'edificio, eleva il tempio al disopra del piano circostante; essa è fatta di blocchi squadrati ed ha per lo più tre gradini. Sul suo piano superiore (stilobates), al quale nei templi maggiori conduce talvolta una gradinata formata di piccoli gradini intermedî, talvolta una rampa (così nel Peloponneso), s'innalzano le mura e le colonne. Le mura sono anche esse fatte di blocchi squadrati che non sono tenuti insieme con calce ma per lo più sono legati con grappe di metallo. I blocchi dell'ordine inferiore (orthostatai) hanno un'altezza e una lunghezza doppia degli altri. Questi nei templi minori corrono in semplici fasce, nelle pareti

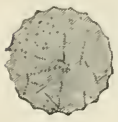


Fig. 301. Spaccato della colonna dorica.

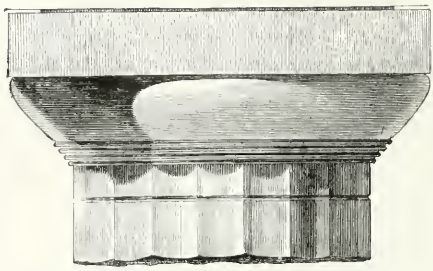


Fig. 302. Capitello dorico del « Theseion » in Atene.

più spesse (come nel Partenone) un blocco di legamento messo in profondità si alterna con una coppia di blocchi messi in lunghezza. Le colonne, al pari di alberi nel bosco, si elevano tutte direttamente dal piano comune senza alcuna base che ad esso le ricolleghi. Già in ciò appare una caratteristica fondamentale dello stile dorico, la maggior semplicità e l'immediata connessione di tutte le singole parti struttive. Il fusto della colonna è scanalato, vale a dire è provvisto di venti solchi leggermente concavi che si riattaccano l'uno all'altro con spigolo acuto (fig. 301); così è fortemente accentuata l'energica tendenza della colonna all'elevazione. Corrispondentemente alla struttura in pietra la colonna si rastrema verso l'alto, non con un contorno rettilineo inerte ma con una leggiera rigonfiatura o tensione (entasis). Fatta astrazione da ragioni ottiche, l'entasi segna il grado di elasticità con la quale la colonna resiste alla pressione dall'alto. All'estremità superiore del fusto, che per lo più è composto di singoli tamburi imperniati, si osserva un'incisione (fig. 302) che in origine doveva solo proteggere nel suo collocamento l'orlo inferiore del tamburo più alto che comprendeva anche il capitello. In questo tamburo veniva infatti principiata la scanalatura affinchè più tardi servisse di modello per la lavorazione dell'intero fusto; gli spigoli acuti senza l'incisione facilmente si sarebbero smussati nel trasporto. Ma questo elemento richiesto dalla tecnica ha anche il suo significato estetico e separa per un effetto particolare la parte superiore della scanalatura, dove in esempî più antichi si trova una specie di corona di foglie (fig. 338). Quest'ultima in un capitello di Tirinto (fig. 303) sembra innalzarsi immediatamente dalla scanalatura senza separazione orizzontale. A quale tempio questo capitello appartenga non si sa; forti dubbî vi sono contro l'ipotesi che provenga da un tempio di Hera ricostruito sull'antico megaron del palazzo (pag. 151). Al disopra dell'intaglio comincia il collarino (hypotrachelion) lavorato insieme al capitello in un solo blocco e caratterizzato da più cinghie od anelli (anuli), il cui profilo leggermente sporgente dà un effetto di ombra vigorosa. Segue poi il capitello che consiste di un cuscino circolare (echinos) e di una lastra di copertura (plinthos, abacus): ambedue i membri risalgono al capitello miceneo (fig. 242), ma invece del semplice cuscino, l'echino (riccio marino) offre un contorno più vivo, svasato verso l'alto e poscia fortemente rientrante. Nel corso dello

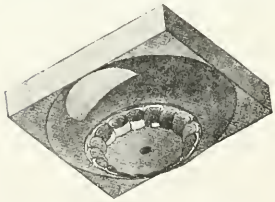


Fig. 303. Capitello di Tirinto.

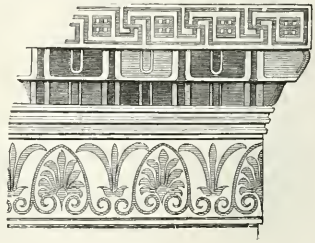


Fig. 304. Capitello dorico di anta dipinto: collo con corona vegetale, anelli, kymation dorico e plinto con meandro. (Borrmann).

POLICROMIA DELL'ARCHITETTURA.

1 Dal tempio B in Selinunte (Koldewey); 2. Da Metaponto (Debacq); 3. Dal Partenone (Fenger).

sviluppo la sua forma si è grandemente mutata, a seconda che volle darsi maggior espressione alla gravità oppressiva del peso o all'energia della resistenza e del sostegno. Così l'echino, col suo contorno talvolta più panciuto, talvolta teso elasticamente, è il giusto dinamometro per la resistenza della colonna, più o meno salda, alla trabeazione, più o meno pesante. Nella così detta « anta » cioè la fronte della parete sporgente (fig. 304) la parte principale del capitello è costituita da un kymation dorico di scarsa altezza, egualmente introdotto da un collarino e tre anelli. In ambedue i capitelli un plinto, talvolta decorato di un meandro a colori, costituisce il coronamento superiore; nella colonna fa da intermediario tra la forma cilindrica del fusto e la trabeazione rettilinea. Il capitello dorico ha il grande vantaggio di essere egualmente costituito su tutti i lati; non ha nessuna veduta di prospetto e di lato e perciò può essere ugualmente adoperato in ogni posto.

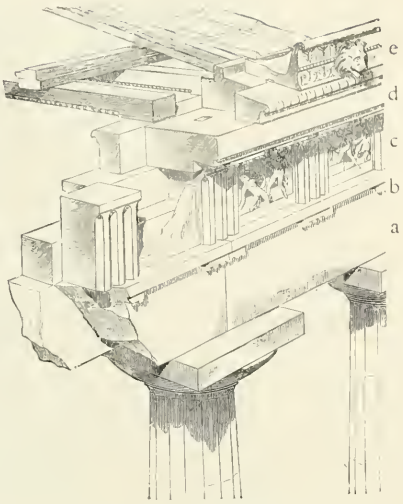


Fig. 305. Trabeazione e struttura del tetto nel tempio dorico (secondo Viollet-le-Duc).
a. epistilio, b. regula con le gocce, c. triglifio, d. « geison » o cornice, e. sima o grondaia.

La trabeazione (tav. VI, 1, 3, fig. 305) comincia con l'« epistylion » (il moderno architrave), cioè con la trave in pietra che ha preso il posto di quella in legno. Esso, separato in blocchi da asse ad asse di colonna, poggia orizzontalmente sulle colonne e dà il saldo fondamento unitario per la soprastruttura. L'epistilio termina con una piccola lastra sporgente rialzata col colore (confr. anche fig. 330) sulla quale poggia il membro seguente della trabeazione, cioè il fregio (triglyphon). Questo, una delle parti costitutive più caratteristiche dello stile dorico, presenta dei sostegni a forma di pilastro, con scanalature prismatiche — triglyphoi o tre incavi — e delle lastre rettangolari incastrate tra di essi (confr. fig. 305) o « metopai ». I triglifi, scanalati secondo l'analogia delle colonne (che la scanalatura lì rotonda sia qui angolare è una conseguenza della forma angolare dei triglifi), si presentano chiaramente come un sostegno della trabeazione superiore. L'antichità vide in essi le testate del trave rivestito con assicelle particolari, cioè un ricordo dell'antica costruzione in legno, e questo rimane verosimile sebbene le travi del tetto, quasi senza eccezione, siano disposte non dietro (così sono nell'antica Tholos di Delfi, fig. 333) ma sopra i triglifi (fig. 300, 305). Le scanalature dei triglifi non prendono tutta la loro altezza, ma terminano superiormente per lo più con un taglio rotondo e lasciano lo spazio per una fascia leggermente sporgente mentre sotto la fascia dell'epistilio le così dette gocce, sei corpicini a forma di bottoni pendenti da uno stretto regolo (regula), preparano l'occhio ai triglifi e alle lastre con le gocce che vi sono al disopra. Le metope, che una notizia non sicura dà come talvolta aperte nel tempo più antico, si trovano sempre chiuse nei monumenti conservati: secondo il loro nome (« tra le aperture »).

esse sono i tratti murati tra i quali veniva risparmiato lo spazio per la collocazione delle travi. Esse offrono uno spazio adatto ad una decorazione scultoria. Nell'asse di ogni colonna si trova un triglifo, un secondo nel mezzo dell'intercolumnio. cosicchè a ciascun intercolumnio corrispondono due triglifi con le loro metope. Agli angoli i triglifi non potevano essere disposti sopra l'asse della colonna. perchè altrimenti la colonna in parte sarebbe rimasta libera ; qui perciò gli intercolumnî estremi venivano « contratti » cioè fatti più stretti. Questo aveva quindi per conseguenza delle variazioni nella larghezza delle metope poichè si volevano evitare delle differenze che dessero troppo all'occhio ed in tal modo questa « contrazione » costituì nel tempo una difficoltà sempre maggiore quanto più gli architetti vollero attenersi alle proporzioni e tesero ad una precisa alternazione delle connessure. Architetti tardi ripudiarono perciò completamente lo stile dorico.

Sopra il triglifo sporge potentemente intorno al tempio il geison (corona o cornicione, tav. VI, 3, fig. 305) che costituisce nello stesso tempo l'orlo del soffitto e del tetto. Il suo piano inferiore intagliato e alquanto inclinato in corrispondenza alla pendenza del tetto porta tre file di gocce pendenti (guttae) da lastre rettangolari (mutuli o modiglioni), una al disopra di ciascun triglifo e di ciascuna metopa. La forma di queste gocce. come di quelle sotto la regula, accenna a testate di perni di legno qui adoperati una volta nella costruzione in legno. L'intero edificio nei templi minori è coronato sui lati lunghi dalla gronda (sima) eretta. che raccoglie la pioggia del tetto e la riversa attraverso colatoî. spesso a teste di leone (hegemones leontokephaloi. fig. 305. tav. VI, 2). Nei templi maggiori manca per lo più nei lati di scolo la sima (tav. VI. 3) poichè essa. a causa della quantità dell'acqua scorrente dal tetto, avrebbe dovuto essere colossale. Come simbolo di coronamento è dipinta sulla sima per lo più una fascia di foglie erette, che nel Peloponneso dal IV secolo in poi cede il posto ad un ornamento di tralci a rilievo. Il campo del frontone (aetos. tympanon) sul lato anteriore e posteriore del tempio è incorniciato da un geison basso (con un kymation dorico o lesbio al disotto, senza regule con le gocce). e al disopra v'è una sima. soprattutto per alzare di più la decorazione (tav. VI, 3). Il vertice e gli angoli del frontone finiscono in tegole terminali (akroteria), quando non vi sia un ornamento figurato. Il frontone greco è sempre basso e piatto elevazione di 13-14 gradi) in contrasto al frontone erto e pesante degli edifici di Asia Minore pag. 89) e romani. Il tetto a due spioventi leggermente inclinati è sostenuto da saldi travicelli obliqui (sphekiskoi), che sono legati da correntini orizzontali (himantes fig. 305). Sopra vi poggia un rivestimento di tavole sul quale, secondo un antico costume. è disteso uno strato di argilla impermeabile (dorosis). Questo sostiene il tetto a tegole di terracotta o di marmo (keramos, orophe): delle tegole piatte (solenes) davano la via all'acqua. mentre le loro connessure erano coperte con embrici (kalypteres). Gli embrici sull'orlo del tetto (antefisse) terminano per lo più a forma di palmetta (kalypteres anthemotoi. tav. VI. 3).

Il piano del periptero dorico per lo più presenta nel V secolo sui lati lunghi un numero di colonne eguali a quello dei lati stretti raddoppiato e accresciuto di uno. cioè 6 × 13. 8 × 17 calcolando due volte le colonne di angolo. Tuttavia particolari condizioni possono condurre a una lunghezza minore (6×12 in Egina e in Ramnunte, fig. 322. 295) o maggiore (6×14 in Poseidonia. fig. 427-a; 6×15 in Delfi, fig. 394). La fronte a sei colonne costituisce la regola, quella ad

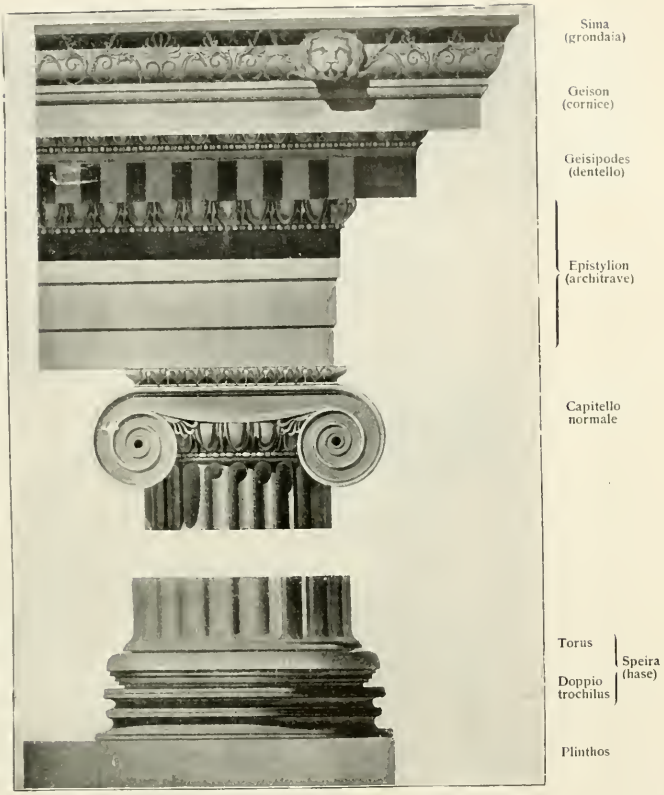


Fig. 306. Ordine ionico dell'Asia Minore. (Tempio di Athena in Priene).

otto, come il Partenone, l'eccezione. L'altezza delle colonne rispetto alla loro grossezza è assai differente giacchè si accorda al carattere generale di ciascun tempio. Mentre le colonne nei paesi dorici sono di un materiale più rozzo e con poche eccezioni (tholos di Delfi: 12 raggi inferiori o moduli) presentano delle proporzioni più pesanti (Poseidonia 8 $^{1}_{2}$, Olimpia 9, Segesta 9 $^{2}_{3}$ moduli), il tempio di Egina (moduli 10 $^{2}_{3}$) costituisce, nonostante il materiale similmente rozzo, il passaggio alle colonne in marmo attiche, le quali salgono da moduli 11 $^{1}_{3}$ (Partenone, Theseion, Ramnunte) sino a moduli 12 $^{2}/_{3}$ nel tempio del capo Sunio e perfino a moduli 13 nel tempio di Apollo in Selinunte. Anche gli intercolumnî contribuiscono essenzialmente con la loro varia ampiezza all'effetto dell'edificio. Gli antichi architetti davano infatti ad essa una particolare importanza e distinguevano templi con intercolumnî stretti (pyknostyloi, diametro $1^{1}/_{2}$), con intercolumnî densi (systyloi, diametri 2), con intercolumnî belli (eustyloi, diametri 2 $^{1}_{4}$), con intercolumnî ampli (diastyloi, dia-

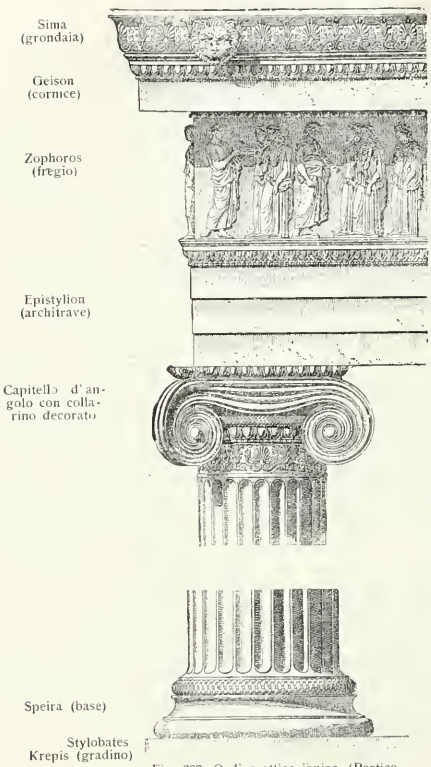


Fig. 307. Ordine attico-ionico. (Portico settentrionale dell' Eretteo, colonna d'angolo).

metri 3) e con intercolumni radi (araiostyloi, diametri 3 $^1/_2$); i monumenti conservati presentano anche altri numeri. Quanto realmente influisca sull'impressione di tutto l'edificio la differenza di tutti questi rapporti, altezza e grossezza delle colonne, pesantezza della trabeazione, ampiezza degli intercolumni ecc., lo mostra ad esempio un confronto del saldo tempio di Poseidonia (fig. 427-b) con l'assai più leggiero Partenone (fig. 502). Lo stile dorico apparentemente uniforme col sistema chiuso di tutti i suoi singoli membri appare tuttavia in ciascun edificio sempre differente e sempre nuovo. Ciò dipende dalle «symmetriai», cioè dal rapporto di tutte le parti dell'edificio tra loro e con l'insieme. I Greci attribuivano a questo elemento una così grande importanza che ne sorse una considerevole letteratura tecnica sopra le simmetrie dei singoli stili. In essa erano contemplate tanto le generali proporzioni di ciascuno stile quanto il suo aspetto individuale nei singoli edifici. Un paio di esempî possono chiarire. Si tendeva possibilmente a rapporti numerici semplici, ad esempio, che sulla fronte del pronao, larghezza ed altezza, sino all'angolo superiore della trabeazione, comportassero la proporzione di 2 : 3, che l'altezza delle colonne si trovasse rispetto alla loro distanza, misurata da asse a asse, nella proporzione di 2 : 1 e rispetto all'altezza dell'epistilio nella proporzione di 3 : 1. Ma in modo particolare tornavano certi rapporti fondamentali in diverse parti dell'edificio. Così ad esempio nel Partenone, lo stilobate, il tempio (cella e stanza occidentale) e la navata mediana della cella fiancheggiata da colonne presentavano lo stesso rapporto tra larghezza e lunghezza di 4 : 9; una cosa simile si ha nel tempio di Zeus in Olimpia e nel Theseion. Noi dobbiamo credere che in questo campo agissero delle concezioni personali o tradizionali sulla necessità e sulla bellezza di determinate proporzioni e chi, con il metro alla mano, controlla un tale edificio così accuratamente combinato troverà i medesimi rapporti anche per parti che, nè appaiono contemporanee nè dipendono immediatamente le une delle altre, e tutto ciò avveniva non perchè lo spettatore doveva veder questo ma perchè in ogni sigolo caso l'architetto così sentiva. Nelle moderne teorie è stato spesso dato troppo peso a queste corrispon-

denze numeriche poichè l'impressione non dipende da esse ma da una concezione egualmente dominatrice in tutto e quindi anche nelle proporzioni. Così, con queste proporzioni che regolano tutto, il tempio diviene un grande organismo le cui singole parti sono in analogia all'insieme. E in ciò sta principalmente l'effetto meravigliosamente armonico che fa un tempio dorico. Ed a ragione si è anche richiamata l'attenzione sul modo in cui i singoli membri (colonne, trigliti, regule con le gocce) perdono d'importanza dal basso verso l'alto ma si raddoppiano sempre di numero in modo che un rapporto determinato di misura e di numero governa l'intero edificio.

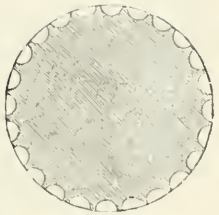


Fig. 308. Spaccato del fusto della colonna ionica.

Stile ionico. (fig. 306, 307). — A differenza dello stile dorico, in cui la coordinazione dei singoli membri è conservata più fermamente e il loro stretto rapporto reciproco si presenta nel modo più perspicuo, l'architettura ionica rivela una maggiore indipendenza e libertà. I singoli membri architettonici, come anche alcune loro parti, sono più isolati e più autonomi e vi è inserita una quantità di piccoli membri divisorî (kymatia e simili), che nello stile ionico sono trattati plasticamente a differenza dello stile dorico dove sogliono essere soltanto dipinti, cosicchè la coordinazione è più libera. E mentre lo stile dorico poggia sull'antico stile miceneo, e non ha accolto nessun elemento straniero, onde si può considerare come un puro stile greco, lo stile ionico, originario di Asia Minore, si è sviluppato sotto una forte influenza dell'elemento antico asiatico; specialmente la sua colonna non è un prodotto organico ma una composizione di varî elementi. Per quanto anche qui noi si abbia soprattutto a che fare con l'apparizione dello stile al culmine del suo sviluppo non possiamo rinunciare ad una ricerca dell'origine delle sue forme. Oltre a ciò dobbiamo distinguere due diverse correnti di sviluppo: l'asiatica e l'attica. Nell'Asia Minore lo stile nel V secolo è rappresentato dal Monumento delle Nereidi in Xanthos, nel IV dal Mausoleo di Alicarnasso, dal tempio di Artemide in Efeso e dal tempio di Athena in Priene: lo Smintheion nella Troade, che in quel secolo fu ornato di una statua da Skopas, lo possediamo soltanto in una ricostruzione romana, e di un tempio ionico in Lesbo (Messa, fig. 625) è per lo meno non sicuro se possa essere collocato così alto. La derivazione attica ci si presenta solo in piccoli ma antichi edifici del V secolo nel tempio di Athena Nike sull'Acropoli e nel tempio presso l'Ilisso, ma con maggiore ricchezza nella sontuosa costruzione dell'Eretteo. Debbono essere prese in considerazione anche le colonne ioniche della navata centrale dei Propilei. La trattazione dello stile ionico indicherà le differenze dei due tipi.

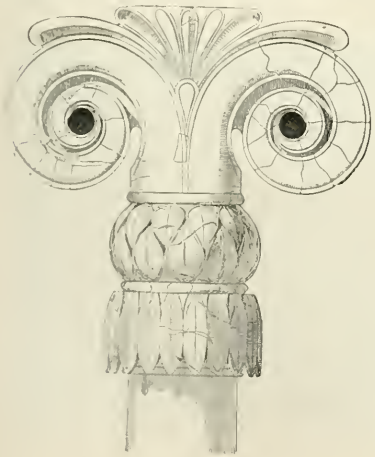


Fig. 309. Capitello eolico di Neandria.

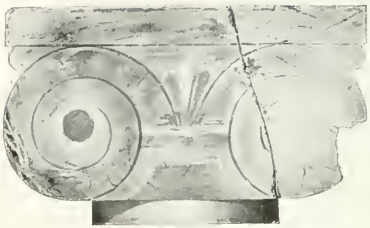


Fig. 310. Capitello ionico dipinto dell'Acropoli. Atene.

Fig. 311. Capitello ionico dell'Acropoli. Atene.

Fondamenta e stilobate non differiscono essenzialmente dallo stile dorico: la differenza comincia con la colonna. Essa non è senza base come la dorica ma ciascuna colonna (come l'assira, fig. 154, 158 e la persiana, fig. 216) si separa dallo stilobate per mezzo di una propria base (speira). La base in Asia Minore è a due membri. L'elemento inferiore è il trochilos, un disco più o meno profondamente scavato tutto all'intorno, chiuso tra tondini, e ripetuto più volte l'uno sopra l'altro; nel IV secolo solo due volte. Al disopra poggia un saldo cuscino (torus) di profilo semicircolare, talvolta liscio, talvolta solcato orizzontalmente o per intero o solo nella sua metà inferiore (fig. 306). La forte accentuazione delle linee orizzontali caratterizza il riposo della base rispetto al movimento ascendente del fusto. In periodo più recente la base ionica poggia sopra una lastra rettangolare (plinthos). Nei monumenti attici la base è tripartita. La gola (al cui posto nella stoa degli Ateniesi in Delfi dopo il 480 appare ancora il profilo di una corona di foglie rovesciate, confr. fig. 216) è, in corrispondenza alle piccole proporzioni dei templi, semplice, ma è posta tra due cuscini, il primo dei quali è per lo più scanalato alla maniera ionica e circondato anche di un intreccio di corregge (fig. 307). Questa forma, sotto il nome di « base attica » ha acquistato il predominio anche su territorio asiatico, ed è rimasta sino ai nostri giorni la più comune. Gli elementi della base, nel corso dello sviluppo, hanno sempre più perduto la loro originaria altezza e pesantezza ed hanno acquistato una forma più bassa e più delicata.

Il fusto della colonna ionica è più snello e meno rastremato di quello della colonna dorica: la sua origine dalla colonna in legno è ancora più chiara. Nella sua forma sviluppata e normale (diversa è ancora la fig. 312) la colonna presenta 24 scanalature profonde, dal profilo semicircolare, le quali anzichè incontrarsi a spigolo acuto, come nello stile dorico, sono separate tra loro da stretti listelli (fig. 308). Così si

Fig. 312. Colonna dell'antico Artemision in Efeso. Museo Britannico. (Nuovo restauro).

ha un effetto maggiore di luci e di ombre, il fusto appare anche più snello ed è accentuata la tendenza della colonna verso l'alto. I canali, sempre a differenza dallo stile dorico, terminano superiormente ed inferiormente a taglio rotondo, sicchè ciascuna scanalatura appare come un tutto a sè allo stesso modo che ciascuna colonna per mezzo della sua base afferma la sua indipendenza. Il capitello, la parte più caratteristica della colonna, solo a poco a poco è giunto alla forma normale del V e del IV secolo. Due tipi differenti lo precedettero. L'uno più antico, con volute erette, ci conduce verso l'Egitto (fig. 92), si può rintracciarlo dopo nell'Assiria (fig. 148) e in Cipro (fig. 202) e si incontra nel VII secolo in territorio eolico, in Lesbo e nella Troade (fig. 309) e perciò è modernamente chiamato « capitello colico ». Dal fusto cilindrico si innalza monumentalmente stilizzato il fiore del giglio (confr. fig. 250) per svolgersi verso i due lati in vigorose volute. Tra il fiore e il fusto si inserirono (conservato in Neandria) anche un cesto di foglie di tipo asiatico (confr. fig. 148) e una corona di foglie ricadenti, questa simile a quella dei capitelli persiani (fig. 216-b). Nell'architettura greca di questa forma di capitello non appare altrove nessuna traccia; al contrario essa trovò larga applicazione nell'arte industriale (scettri, utensili, appoggi di troni) come anche per coronamento di base di statue a forma di colonna, appartenenti al VI secolo (fig. 310). Qui le volute vengono riunite da una fascia orizzontale, e con ciò questo capitello forma il passaggio al secondo tipo, del quale sembra aver particolarmente subìto l'influenza. Già verso il 700 si trova nell'arte assira (fig. 154) un capitello

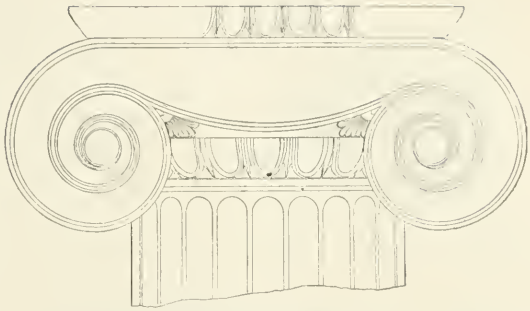


Fig. 313. Capitello attico-ionico. Propilei.

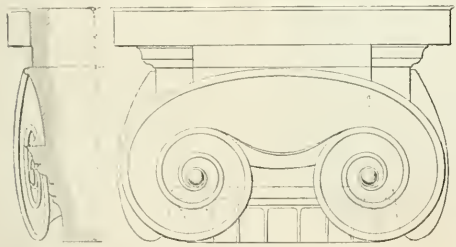


Fig. 314. Capitello ionico. Basse. Veduta anteriore.

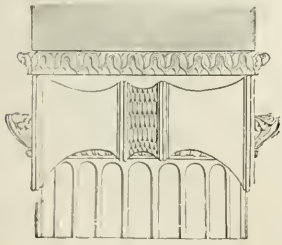


Fig. 315. Capitello ionico. Priene. Veduta laterale (lato del cuscino).

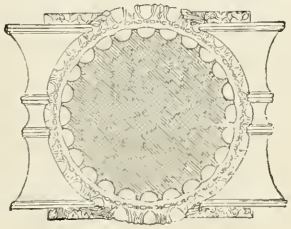


Fig. 316. Capitello ionico comune. Spaccato.

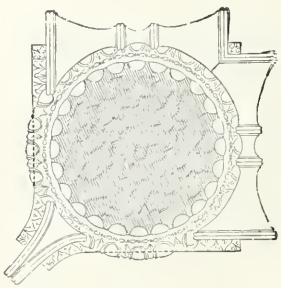


Fig. 317. Capitello ionico angolare. Spaccato.

con fascia orizzontale, che si avvolge alle due estremità in voluta. Ma la comprensione di questa forma ce la rendono possibile dei monumenti ionici antichi i quali ci fanno riconoscere la voluta come veduta laterale di una corona di foglie rovesciate. Ora il pezzo ornato con volute, per le sue proporzioni, si può bene spiegare come un capezzale di legno, posto traversalmente sul sostegno di legno (fig. 223), le cui estremità corte siano ornate, come un kyma, con foglie riverse e sui cui lati lunghi presenti le vedute di profilo di queste foglie cioè le volute (fig. 299): così noi riconosciamo in questo secondo tipo di colonna ionica una costituzione che, sorta dall'architettura in legno, deve la sua forma artistica esclusivamente alla medesima decorazione a foglie che troviamo nei kymatia greci antichi. Questo secondo tipo ha completamente cacciato via il primo, in quanto che le sue parti, originariamente concepite separate, la corona di foglie rovesciate (fig. 311) e il capezzale in legno con volute, tendono verso un'unità la quale è già raggiunta nel magnifico capitello del tempio di Artemide in Efeso (fig. 312). Con magistrale chiarezza ed unità ci si presenta il capitello normale nei Propilei ateniesi di Mnesicle (fig. 313) e viene poscia ulteriormente sviluppato nei capitelli del IV secolo (fig. 306). La parte inferiore, l'ovolo, si riattacca nella sua disposizione alla colonna cilindrica (fig. 316), la parte superiore invece, cioè la voluta con la diversa veduta di prospetto e di lato, conduce su alla trabeazione rettilinea: ambedue le parti sono collegate tra loro da fiori angolari. Una elasticità piena di slancio, la quale è propria della veduta anteriore, negli esemplari attici trova la sua più ricca espressione nell'Eretteo (fig. 307); nel maggiore abbassamento delle curve e nel raddoppiamento dei giri delle spirali si rivela un accrescimento di elasticità. Il collarino adorno di palmette e la treccia inserita tra l'ovolo e le volute dispiegano una insolita ricchezza (confr. fig. 307 e ss.). Nella sua pienezza di forme, in qualche modo irrazionale, il capitello ionico presenta il più vivo contrasto con quello dorico; esso mira interamente ad un effetto decorativo.

Un tentativo del tutto isolato di trasportare la veduta anteriore del capitello anche sui lati si ha nelle colonne emergenti da pilastri (fig. 314) nel tempio di Basse (fig. 560). Rinunciando all'ovolo esso si contenta di una fascia a volute potentemente ricurve su tutti e tre i lati. La soluzione non trovò allora accoglienza e di regola la veduta laterale del capitello ionico rimane differente dalla veduta anteriore e posteriore: invece delle volute in movimento essa da principio presenta una serie di foglie pendenti riunite (fig. 312), più tardi (fig. 315) il cuscino arrotolato (pulvinus) viene tenuto fermo nel mezzo da una fascia (balteus). Nel capitello di una colonna angolare, che deve presentare una veduta frontale tanto sul lato stretto quanto sul lato lungo, diversamente che

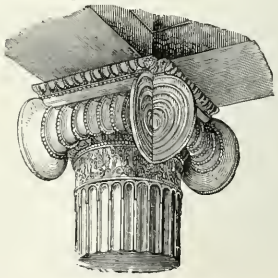


Fig. 318. Capitello angolare attico-ionico (Eretteo), veduta interna.

nel comune capitello (fig. 316), dovevano incontrarsi esternamente le due facce a volute, internamente le due facce a pulvino per cui le volute collocate verso lo spigolo esteriore si spostano dal loro piano essendo costrette ad avanzarsi (fig. 317, confr. fig. 307), mentre nello spigolo interno si forma un angolo rientrante (fig. 318). Questi espedienti artistici indicano chiaramente che il capitello ionico in origine si è sviluppato su vedute frontali; soltanto l'adattamento al tempio periptero portò alla necessità del capitello diagonale. Una bassa lastra (plinthos, abacus), la quale è contornata nel profilo da un kymation in Atene ionico, nell'Asia Minore lesbio costituisce il coronamento superiore del capitello.

La trabeazione del tempio ionico, corrispondentemente alle colonne più snelle e sottili, è più bassa e più delicata che nello stile dorico. Essa comincia con l'architrave (epistylion) il quale quasi sempre in appresso appare costituito da tre fasce (raramente due) sovrapposte e leggermente sporgenti verso l'alto che sono un evidente ricordo della costruzione in legno (confr. fig. 306 s.). Anche l'epistilio termina superiormente con un kymation. Ma qui si separano le vie. Il tipo più antico sembra essere quello di Asia Minore. Là di regola nel tempo più antico e in quello della maggior fioritura seguivano immediatamente all'epistilio i dentelli (geisipodes), vale a dire le testate fortemente sporgenti delle travi del tetto, ciò che è di nuovo un chiaro avanzo dell'antica costruzione in legno.

Fig. 319. Capitello esemplare per la Tholos di Epidauro.

Tale è la disposizione negli edifici più antichi, nelle facciate sepolcrali ioniche della Licia, nell'altare di Pergamo (fig. 817), ed anche nel Leonidaion di Olimpia (fig. 458, L); nel Mausoleo lo stato di fatto è ad ogni modo discusso, e sono stati addotti dei motivi importanti contro l'opinione sinora ammessa della mancanza del fregio nel tempio di Priene (fig. 306). Con questa disposizione concorda il fatto che il piano del soffitto costantemente poggia sull'epistilio, adunque appunto all'altezza dei dentelli che rappresentano le travi del soffitto. Ma già prima noi troviamo un'altra disposizione, la quale più tardi domina anche nello stile ionico di tipo attico. Essa rinuncia ai dentelli e pone al loro posto il fregio il quale, al pari del triglifio dorico, occupa nell'elevato il posto della travatura del soffitto, soltanto che non mostra la sua struttura ma è rivestito di una fasciatura e fornisce alla trabeazione altezza e grandiosità. Il fregio, talvolta liscio, talvolta ornato a rilievo (perciò chiamato zophoros, portatore di immagini), circonda il tempio senza interruzione; esempî di tal genere noi troviamo già nel VI secolo nei tesori degli Cnidî e dei Sifnî (fig. 410 ss.) e anche nel tesoro di Massalia in Delfi (fig. 346), e nel V secolo li troviamo nel tempio di Athena Nike (fig. 526) e nell'Eretteo (fig. 307). Più tardi il fregio attico, come pure la base attica della colonna, è entrato nell'uso anche nel-

l'Asia Minore. Il coronamento superiore, sia del dentello sia del fregio, è di nuovo costituito da un kymation.

L'ultimo membro è il geison che è più basso che nel tempio dorico; in Asia Minore esso sporge al disopra dei dentelli di più che nell'Attica al disopra del fregio. La lastra sporgente è alquanto incavata nella sua faccia inferiore ma non ha regule con le gocce o simili interruzioni. Un kymation conduce in alto alla sima di coronamento, che ha nel profilo la forma di un'alta cornice ed è ornata con una serie di foglie erette (corona di anthemia, confr. fig. 297, 304). Anche il campo del frontone, il quale negli edifici ionici solo eccezionalmente porta una decorazione figurata, è incorniciato dal geison e dalla sima ed è ornato di acroterî al culmine e agli angoli.

Fig. 320. Mezza colonna con epistilio del monumento di Lisicrate in Atene.

Le piante del tempio ionico del V e IV secolo sono assai differenti nell'Attica e nell'Asia Minore. Nell'Attica, dove lo stile ionico entrò tardi, appaiono solo piccoli templi per lo più nella forma dell'anfiprostilo a quattro colonne (fig. 296); l'Eretteo (fig. 561), un prostilo a sei colonne, è una costruzione insolita ed irregolare da ogni punto di vista. Gli edifici di Delfi prima nominati hanno la forma di templi in antis. Nel l'oriente al contrario domina il periptero. Nella sua forma più semplice esso si presenta nel tempio di Athena in Priene (6 × 11 colonne, fig. 662). Accanto ad esso l'Artemision di Efeso si presenta come un diptero colossale con 8 colonne sulle fronti e 20 sui lati lunghi; il tempio di Hera in Samo ha, con una fronte eguale, 24 colonne sui lati lunghi, ed il Didymaion presso Mileto (fig. 664) ha 10 colonne sulle fronti e 21 sui lati. Con tale accumulamento delle svelte colonne è assicurata alla costruzione colossale il suo effetto imponente. L'altezza delle colonne raggiunge tanto negli edifici asiatici quanto nell'Eretteo 9-10 diametri inferiori (nello stile ionico si calcola per diametri, non come nello stile dorico per raggi), mentre i piccoli anfiprostili attici si contentano di diametri $7\frac{2}{3}$ - $8\frac{1}{2}$.

Per le proporzioni o « symmetriai » regna nello stile ionico la legge dell'analogia come nel dorico (pag. 164 s.). Per addurre solo un esempio, nel così detto tempio presso l'Ilisso (fig. 296) i singoli blocchi delle pareti, tanto le ortostati inferiori quanto gli altri, la cella nella sua lunghezza e finalmente l'intero tempio con colonne e trabeazione presentano sempre la medesima proporzione di 1 : 2 per l'altezza rispetto alla lunghezza.

Per quanto lo stile ionico non possa paragonarsi col dorico per severità e gra-

vità, per organica e stabile concatenazione delle sue parti, per logicità nello sviluppo, tuttavia la sua ricchezza e la sua eleganza, la sua leggerezza e la sua scarsa coesione, per fino l'irrazionalità di alcune sue parti costitutive danno ad esso un fascino, per cui nel corso dei tempi potè sopraffare lo stile dorico. Gli antichi non erratamente attribuivano allo stile dorico un carattere maschile, allo ionico un carattere femminile.

Stile corinzio. — Antichissimo è l'elemento più caratteristico e più appariscente della colonna corinzia, il capitello, concepito come un casto o un calice avvolto da una corona di foglie; formazioni simili abbiamo già incontrato nell'Egitto (fig. 53) ed hanno avuto vita anche nell'architettura ionica arcaica accanto al vero e proprio capitello ionico (fig. 346). L'aneddoto per cui lo scultore Kallimachos ne avrebbe, verso il periodo della guerra del Peloponneso, tratto per la prima volta l'idea da un cesto a cui erano cresciute intorno delle foglie d'acanto sulla tomba di una fanciulla corinzia, non è storicamente documentato. Ma tuttavia il capitello ad acanto non fu adoperato dai Greci prima di quel tempo, dopo che già negli acroterî e in ornamenti simili di stele aveva trovato applicazione la sua foglia non direttamente imitata dalla natura ma soltanto fatta simile ad essa, da principio inserita al punto inferiore di partenza delle volute e poscia anche nelle volute stesse sviluppatesi in liberi tralci. Accanto all'ornamentazione vegetale nel capitello corinzio l'elemento caratteristico è l'accentuazione della tendenza verso l'alto, quale già l'aveva conosciuta il capitello «eolico» (fig. 309). Nelle opere greche del bel periodo, ancora esistenti, il capitello corinzio del resto appare solo di rado. Ad un esempio isolato del tempio di Basse verso il 420 si aggiunge nel secolo seguente il colonnato corinzio nel tempio di Athena a Tegea e nell'edificio rotondo (Tholos) presso Epidauro: i capitelli di quest'ultimo, di egregia fattura, contengono già gli elementi fondamentali del tipo divenuto classico (fig. 319). Particolare è la soluzione architettonica nel monumento coregico di Lisicrate in Atene (334 a. C.). Qui non solo l'edificio rotondo (fig. 599) è circondato da mezze colonne corinzie, i cui capitelli presentano il motivo fondamentale ingegnosamente perfezionato (fig. 320), ma anche il grande trionfo sul tetto, che sosteneva il tripode, offre le forme di un capitello riccamente sviluppato. Decorativo per sua natura, il capitello corinzio permette

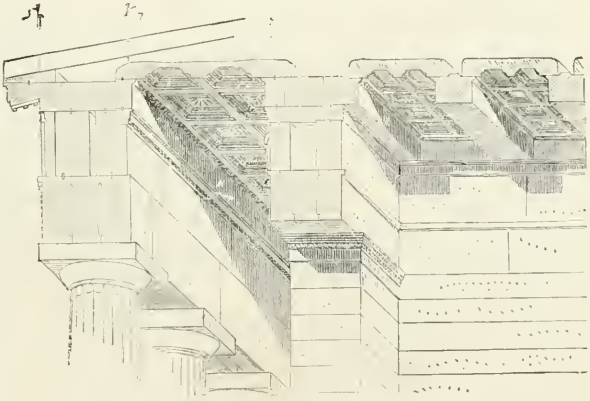


Fig. 321. Struttura del soffitto nell'opistodomo del Partenone. (Durm).

appunto alla fantasia artistica una svariata modificazione dell'elemento vegetale. Talvolta il nucleo è attorniato da una corona semplice e rada di grandi foglie di acanto a margini spinosi e dentellati (acanthus spinosus) la più splendida pianta decorativa della Grecia, sulla quale se ne eleva un'altra di foglie più leggiere. Con uno sviluppo più ricco (confr. fig. 319) si raddoppia la corona di acanto e le si aggiungono agli spigoli, come passaggio all'abaco, dei tralci a voluta (helikes). Questi emergono dal calice come degli steli, portano nel mezzo dei fiori ma agli spigoli si ripiegano a chiocciola e sostengono le sporgenze dell'abaco il quale per lo più ha un profilo leggermente ricurvo. Un realismo maggiore nell'elemento vegetale contraddistingue il gusto più tardo e sta in aperto contrasto con il carattere sommario dell'ornamentazione nello stile più antico. Ma ciò che in appresso assicurò il trionfo al capitello corinzio è oltre all'eleganza la sua snellezza e la sua adattabilità ad ogni parte dell'edificio. In ciò esso è superiore al capitello ionico che ha due vedute (pag. 168) e condivide il privilegio del capitello dorico (pag. 161).

Il capitello ad acanto è l'elemento più caratteristico dello stile corinzio. La base della colonna toglie a prestito la sua partizione dallo stile ionico o attico-ionico; soprattutto non è ancora in uso il plinto. La scanalatura del fusto snello è egualmente tratta dalla colonna ionica. Così anche l'epistilio appare tripartito. Il fregio corrisponde a quello attico-ionico; solo più tardi esso acquista un movimento maggiore in quanto che o sale come un kymation delicatamente slanciato, alle volte con foglie leggermente ricadenti, oppure presenta il profilo panciuto di un « torus ». Ma perfino Vitruvio nel suo libro teoretico permette di porre sulle colonne corinzie una trabeazione dorica, mentre pure egli ripudia interamente la mescolanza degli stili predominante nell'età più recente.

L'interno dei templi. — Lo stile del tempio greco si esprime soprattutto nella costruzione esterna. Da questa, cioè dai cosiddetti ordini delle colonne ha tratto il più anche l'arte posteriore. Tuttavia la costruzione del soffitto non è di minore importanza per l'architettura greca (fig. 321); e le sue forme evidentemente derivano di nuovo dalla costruzione in legno per quanto tuttavia in molti casi fosse eseguita in pietra. Sopra le travi poggiano delle lastre di copertura (kalymmata) provviste nel loro piano inferiore visibile di campi simmetricamente spartiti e scavati (kalymmatia, phatnomata), il modello dei moderni cassettoni. Delle stelle d'oro oppure motivi simili su fondo azzurro adornavano il centro dei diversi campi e simboleggiavano, richiamando l'idea del cielo stellato (confr. pag. 38), una libera sospensione. Spesso i campi sono delimitati da orli a meandri ed astragali. Le travi di sostegno presentano nella loro estremità superiore un kymation, nel loro piano inferiore, in epoca più tarda, presentano alle volte un intreccio dipinto o intagliato. Il soffitto a kalymmatia è essenzialmente il medesimo nel tempio dorico e nello ionico. Esso era limitato a vestiboli, a colonnati e ad altre parti degli edifici esposti all'aria che non avessero d'altronde una troppo larga campata; la maggior ampiezza (m. 6,70) presentano le travi in marmo nel soffitto dei Propilei (fig. 524 s.) ma si era reso necessario anche il rafforzamento con travi di ferro inserite. Per gli ampî colonnati dei pseudodipteri (fig. 625) erano certamente necessarî i soffitti in legno anche nelle parti libere. Naturalmente non sono conservati i soffitti in legno i quali costituivano la regola negli spazî interni molto ampî; ma possiamo far-

cene un'idea dalle loro imitazioni in pietra. In un caso particolare tesoro di Megara in Olimpia noi conosciamo la disposizione delle travi in legno di sostegno del tetto ed anche la loro decorazione laterale a palmette.

Nei templi maggiori la cella era volentieri divisa per mezzo di colonnati in più navate, per lo più tre. Nel tempio dorico di regola queste colonne erano collocate in due file sovrapposte (fig. 322), per non dare ad esse il grande diametro delle colonne esterne, cosicchè nelle navate laterali potevano essere stabilite gallerie (hyperoa). In singoli casi si può additare l'esistenza di questo doppio piano (Egina)

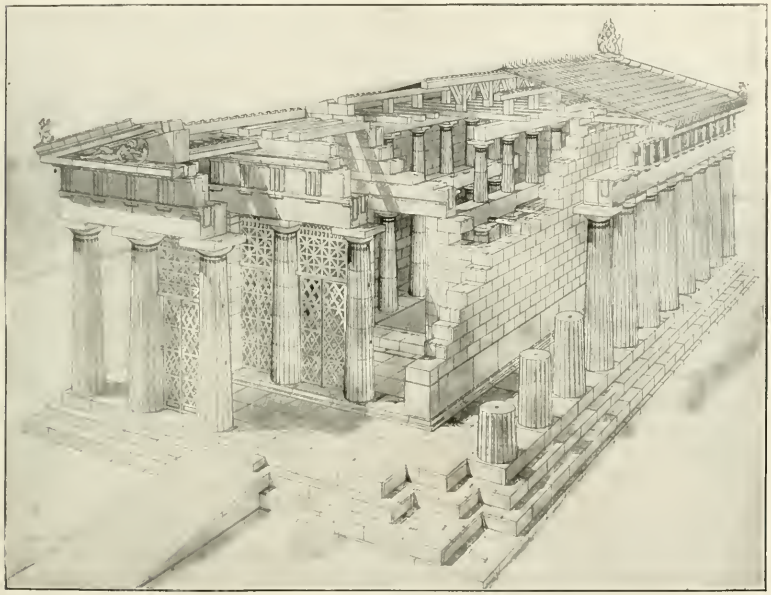


Fig. 322. Elevato del tempio dorico (santuario di Aphaia in Egina) secondo Fiechter.

oppure essa è attestata dalla tradizione (Olimpia), in altri casi invece essa è dubbia (Poseidonia) o inverosimile (Partenone), cosicchè adunque le colonne servivano soltanto al sostegno del soffitto. Là dove veniva richiesto un solo ordine di colonnato interno e nessuna galleria laterale i sostegni interni furono tratti da uno stile più leggiero (colonne ioniche nell'interno dei Propilei e forse nella sala occidentale del Partenone).

In base a notizie ambigue — i monumenti tacciono su questo punto — è ammessa da molti, oltre ai templi comuni con soffitto chiuso che ricevevano luce solo dall'ingresso, anche l'esistenza di templi con un'apertura nel soffitto. Molto è stato discusso sulla costituzione di questi templi « ipetrali » tuttavia la loro esistenza non è in generale dimostrabile. Quello che si può dire di sicuro è che nei paesi meridionali, ricchi di sole, la luce che entrava dalla porta bastava ad illuminare suffi-

cientemente la cella. In templi assai grandi, che non si potevano ricoprire con i mezzi soliti, o in particolari condizioni di culto, l'intero spazio principale riceve all'occasione l'aspetto di un cortile aperto (Basse, fig. 560; Didymaion, fig. 664), e poichè si dicevano ipetrali soprattutto degli spazi a cielo libero, così si designava nel caso del Didymaion come tempio ipetrale anche un tale gigantesco luogo di culto che aveva assunto esternamente la forma di un diptero a 10 colonne (confr. pag. 157).

Policromia (tav. VI). — Si comprende come anche presso i Greci il colore abbia cooperato all'effetto dell'architettura. Ogni vera arte popolare ama il colore perchè questo soltanto rende l'impressione completa della vita e il popolo apprezza nell'arte solo ciò che è veramente vitale. Questo vale particolarmente per i paesi meridionali dove tutta la natura circostante è ricca di colori. Il colore rialza con maggiore precisione i singoli membri architettonici e fa risaltare meglio l'ornamentazione di quello che non faccia anche la più accurata esecuzione scultoria. Numerosi dati di scavo non lasciano alcun dubbio sopra la larga diffusione e la lunga durata della policromia e anche la misura di essa si può stabilire con relativa sicurezza. Inoltre non si è constatato che, se alcuni membri di un edificio erano dipinti, dipinto completamente dovesse essere stato il tutto. Questa opinione, la quale ha prodotto una quantità di ricostruzioni policrome, vale nell'architettura tanto meno che nella scultura (pag. 236).

Per la tecnica della policromia è decisivo il materiale da costruzione. Le pietre più comunemente in uso (calcare, lumachella, « poros ») oppure il legno e l'argilla richiedevano già un rivestimento od una custodia per la loro conservazione e questo rivestimento non poteva essere che colorato. Nelle parti di rivestimento in argilla (pag. 156) la decorazione colorata era applicata prima della loro cottura (tav. VI, 2, fig. 342). Il materiale più nobile, che già ha in sè un effetto artistico, permetteva un'applicazione immediata dei colori a cera (encausto).

Per lo stile dorico secondo i risultati concordanti di osservazioni accurate nell'Attica, in Egina, ad Olimpia e nell'occidente, adunque nelle contrade più diverse, si può stabilire come regola sicura che le grandi parti massicce dell'edificio (gradini, mura, colonne, epistili, cornici) apparivano bianche o per una rivestitura in stucco del materiale rozzo o per il colore naturale del marmo; anche una leggiera colorazione quale è stata ammessa in qualche caso non si è constatata in modo sicuro. Cosicchè erano bianche le parti inferiori dell'edificio ed il colore appariva soltanto nelle parti superiori più delicate. Qui erano dipinti alcuni membri architettonici sporgenti dalla massa, e lo erano talvolta in un colore unico, talvolta con ornamenti. Così (tav. VI, 1, 3) i triglifi, le lastre a gocce della cornice e i piccoli regoli sotto i triglifi, cioè un sistema di membri collegati verticalmente, erano dipinti per lo più in turchino scuro o anche in nero; i membri correnti orizzontalmente invece, cioè la fascia superiore dell'epistilio e i piani inferiori del geison tra le lastre a gocce (viae) erano colorati in rosso; la fascia tra il triglifo e il geison era talvolta turchina talvolta rossa. Le gocce presentavano per lo più una colorazione gialla oppure più chiara. Le metope tra i triglifi oscuri rimanevano bianche a meno che le sculture non richiedessero un fondo colorato (rosso o turchino, errato sulla tavola VI, 3); similmente trattati erano i campi dei frontoni e i fregi. Gli anelli sotto i capitelli delle colonne erano per lo più rossi, inoltre il capitello delle ante era ricca-

mente dipinto (fig. 304), come anche tutti i kymatia e la sima portavano dipinti i loro motivi a foglie (fig. 297). Dei meandri coprivano le fasce al di sopra e al disotto del fregio a triglifi; in qualche caso anche la regula era ornata con fiori ricadenti (Partenone) e più spesso l'angolo del piano inferiore del geison portava una decorazione a palmette. Non si può stabilire in qual misura fosse adoperato oltre al turchino, al nero, al rosso e a un poco di giallo, anche l'oro; per i sontuosi templi ateniesi il suo uso è assai probabile e in parte anche sicuro. Nell'interno del tempio le pareti erano senza dubbio colorate, spesso anche ornate di pitture. I lacunari avevano fondo turchino con stelle o motivi simili (in oro? pag. 172). In complesso la colorazione nei templi puramente dorici è piuttosto severa, al che si adattano egregiamente i colori vigorosi delle parti in argilla (sima, rivestimento del geison) sia che presentino il rosso e il nero su fondo giallo, sia che piuttosto lo presentino, secondo il gusto più tardo, su fondo bianco (tav. VI, 2). Nei templi attici in marmo al contrario dominano dei colori più chiari, più « fiorenti » in bell'accordo col tono caldo e splendente del marmo trasparente; invece dell'argilla qui spicca da per tutto il marmo con i suoi ornamenti, turchini, rossi, aurei e più raramente verdi.

Secondo ogni apparenza per lo stile ionico e corinzio valevano in generale le medesime regole di policromia; ad esempio ciò è accertato per l'ovolo, le volute e l'abaco del capitello ionico. Difficilmente inoltre si errerà ammettendo che in epoca più tarda la colorazione abbia acquistato un'importanza sempre maggiore; le pareti ad esempio dovevano risplendere per una decorazione più sontuosa di pittura ornamentale e figurata. Con ciò s'accorda l'uso di pietre di vario colore, di lastre di marmo prezioso per il rivestimento delle pareti e di bronzo dorato per i capitelli. A questi mezzi l'età più antica aveva ricorso solo eccezionalmente e parcamente: ne è esempio il più ricco edificio di Atene, l'Eretteo, in cui le figure bianche e colorate del fregio si distaccavano da un fondo nero di calcare eleusinio e i capitelli, a quel che pare, erano ornati di pietre colorate ed avevano una decorazione dorata.

V. — IL MEDIO EVO GRECO (DALL'VIII AL VI SECOLO)

I Greci misuravano l'origine della loro storia regolare dal principio delle Olimpiadi (776). Difatti nell'VIII secolo la costituzione degli stati raggiunse nell'Ellade un aspetto stabile determinato dalla differenza e in parte anche dal contrasto delle stirpi.

Prima e più riccamente che sul continente europeo si svolse la vita greca sulla costa occidentale dell'Asia Minore. Particolarmente Mileto mandò numerose colonie fin verso l'inospitale mar Nero e nel Delta del Nilo. Gli Ionî dall'euboica Calcide si spinsero sino nel mare Tirreno e fondarono Kyme sulla costa della Campania. Ad essi seguirono i Dori. Da Corinto fu fondata Siracusa, da Rodi Gela. Sottraendosi ai loro ristretti confini patrî gli Achei si stabilirono sulle coste meridionali dell'Italia e crearono qui la Magna Grecia. I Locri presero sede presso la punta meridionale, ma la fondazione più considerevole fu Taranto nell'angolo più interno del golfo, l'unica importante colonia di Sparta. Tutte queste colonie giunsero a rapida fioritura e superarono le loro città madri per potenza e per benessere.

Nel medesimo tempo in cui i nuovi stati greci svolgevano tanta energia crea-

trice di vita politica e di espansione commerciale fioriva la poesia greca. Anche qui occupano il primo piano le regioni esterne di oriente e di occidente. Sulle coste della luminosa Ionia i canti omerici avevano raggiunto quella forma in cui a poco a poco si imposero a tutto il mondo greco. Sorta e coltivata in mezzo ad una società nobile e regolata dalle loro condizioni di vita questa poesia ha offerto al mito e alla religione dei Greci una dignità eroica e una chiarezza umana che si diffuse con essa e con essa agì. Anzitutto gli dèi spogliati di ogni tratto fantastico e demonico furono rivestiti di una bella e libera umanità che noi troveremo poscia operante sull'arte. Anche la casa del dio, il tempio, per effetto di tali concezioni si sviluppa alla piena luce del giorno in concordanza alla nobile casa dei signori. L'inno omerico a Demetra racconta che la dea addolorata per il ratto della figliola ha abbandonato l'Olimpo e, sconosciuta, ha trovato accoglienza alla corte reale di Eleusi fino a che l'intempestiva scoperta del suo divisamento di rendere immortale col fuoco il piccolo Demofonte la costringe a rivelarsi e a cercarsi un'altra abitazione; allora da Celeo e dagli Eleusinî le viene innalzato un tempio in cui essa prende dimora. Il tempio greco non è in alcun modo un luogo di adunanza per la comunità, il culto solo in piccolissima parte si svolgeva in esso, perfino l'altare si trovava di fuori, e nè da principio nè sempre in appresso è il luogo per innalzarvi un'immagine del dio; una tale immagine può mancare completamente sebbene per lo più la divinità che là dimora sia resa palese da una statua che da principio è anche sempre più piccola della grandezza naturale. Corrispondentemente alle assai libere concezioni che la società omerica aveva degli dèi, i quali primeggiavano, sì, per bellezza, per forza, per splendore ma avevano natura e aspetto puramente umano, l'arte creò il nume ad immagine dell'uomo ma lo innalzò a più alta dignità, allo stesso modo che essa ciò faceva per l'uomo rappresentandolo ad ornamento della sua tomba o in un monumento onorario o come dono votivo per un santuario.

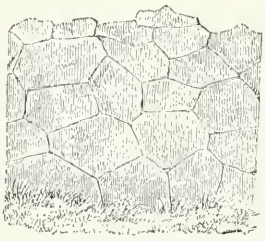


Fig. 323. Restauro poligonale delle mura dell'acropoli. Micene. (Da Gell).

Lo sviluppo dell'arte greca va di pari passo con quello della lingua, della poesia e della filosofia; esso si riconnette armonicamente all'organismo naturale di tutta la civiltà greca. Tuttavia in questo campo come in tutti gli altri della vita intellettuale greca spetta una parte diversa alle singole stirpi. I Dori rivelano nell'architettura la loro rigidezza e il loro carattere chiuso, nelle arti figurate il loro senso conservativo e nello stesso tempo l'interesse all'educazione ginnastica del corpo. Gli Ioni, più mobili, si mostrano nell'architettura più accessibili ad influenze straniere, dispiegano nella pittura e nella scultura come nell'epopea la loro abilità narrativa; dal corporeo innalzano lo sguardo verso lo spirituale e lanciano in tutti i campi l'impulso della loro ispirazione. Ambedue gli influssi raccoglierà in sè, qui come da per tutto, l'Attica, ma in questo periodo essa emerge ancora poco.

Influenze orientali. — Pur riconoscendo questa artistica sensibilità delle stirpi greche non debbono essere trascurate le ispirazioni che esse ricevettero dall'oriente. Già in un periodo più antico abbiamo visto le forti influenze dell'Egitto e dell'O-

riente su Creta e sull'arte egea. Colla decadenza della civiltà egea al principio del periodo geometrico queste influenze per un periodo di tempo si allentarono, tuttavia per farsi valere con rinnovata forza verso la fine di esso. La caduta della talassocrazia cretese e il basso livello di civiltà delle nuove stirpi aprirono le coste greche al commercio straniero. In questa pausa, presso a poco nell'VIII secolo, apparirono i Fenici, i quali già nei poemi omerici si presentano come importatori di arte industriale in metallo. Armi decorative, lavorate sotto l'influenza fenicia, sono tornate alla luce nella grotta di Zeus del monte Ida in Creta e di eguale origine è in parte il corredo di tombe etrusche e latine, ricco di oggetti di ogni genere in bronzo, in oro, in argento e in altro materiale prezioso. Un altro articolo fenicio di commercio erano i tappeti o fabbricati da loro stessi o assiri. La decorazione vegetale stilizzata e la varia ornamentazione figurata (animali feroci e fantastici accanto a scene della vita umana) erano fondamentalmente diverse dalla rigida arte lineare dello stile geometrico. Esse acquistarono una grande influenza sulla nuova arte greca in via di sviluppo e la possiamo seguire nel modo più evidente nei prodotti ceramici e nella loro decorazione pittorica. Ma anche qui non si tratta di un'accoglienza puramente esteriore di elementi stranieri; le ispirazioni straniere furono fuse con le caratteristiche greche e riconiate nello spirito greco, per apparire quindi quali nuove creazioni proprie come questo abbiamo già veduto nella trasformazione degli ornamenti (pag. 157 s.). Altre ispirazioni vennero dall'Egitto e dall'interno dell'Asia. Le costruzioni monumentali dell'Egitto, con la loro magnificenza di colonne possono aver dato impulso all'architettura greca, come si vuole che la scultura egiziana abbia avuto un'influenza sulla greca. Come siano stati sensibili gli Ioni alle ispirazioni orientali lo mostra il loro stile architettonico il quale accolse in sè tanti elementi stranieri. Così ancora una volta l'Oriente è stato il maestro della giovane arte greca, per essere, per altro, tosto superato dallo scolaro.

Sistemi di costruzione. — A quel che sembra si compiè nel nostro periodo una trasformazione dell'antico sistema di mura ciclopiche (pag. 136 s.) nella costruzione poligonale più regolare. La saldezza delle mura fu ricercata non più nella pesantezza e nella grossezza dei blocchi ma in una stretta connessione delle singole pietre che erano di modeste proporzioni. Le pietre venivano lisciate esternamente, tagliate poligonalmente, accuratamente scalpellate ed adattate l'una all'altra con commessure regolari e di aspetto artistico (fig. 323). In un sistema particolare le pietre non venivano tagliate poligonalmente con linee rette ma conservavano il loro vario contorno ricurvo, al quale poscia si adattavano le pietre vicine con accurata commessura (mura di sostegno del tempio di Delfi). Valeva come un'invenzione dei Lesbî quella di prendere l'impronta con una striscia di piombo dei varî contorni dei blocchi e di aver reso possibile con ciò la difficile esecuzione di forme così variate (canone lesbio). Facendo astrazione dalla precisa connessione che si raggiungeva nei due sistemi senza alcun collegamento per mezzo di malta o di grappe, le mura acquistavano la maggiore stabilità per il fatto che ciascun blocco poligonale nella sua abile commessura (spigolo su spigolo e linea su linea) diviene di per sè stesso un membro di un sistema di archi diversi che si scaricano e si sorreggono reciprocamente. Ne sorge così un'immagine di forze vivamente operanti l'una sull'altra ed appunto questa varia impressione dà alle mura poligonali la loro particolare bel-

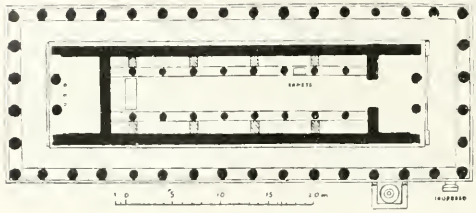


Fig. 324. Heraion di Olimpia.

lezza, assai superiore alla rozza pesantezza delle mura ciclopiche e all'uniforme regolarità delle mura a blocchi squadrati. Dei tratti di mura poligonali nella cinta dell'acropoli di Micene (fig. 323) non possono essere ritenuti molto antichi; essi sono miglioramenti di periodo greco. Ma là dove il materiale di pietra vi si prestava è già ben presto entrato in uso il sistema rettangolare, anche in principio senza commessure precise (Troia VI, Creta); il sistema rettangolare con commessure orizzontali appare inoltre contemporaneamente negli angoli e alle estremità delle mura poligonali per servire di saldo sostegno contro la pressione di quel sistema di archi. E così era preparato il posto al sistema puro rettangolare accanto a quello poligonale.

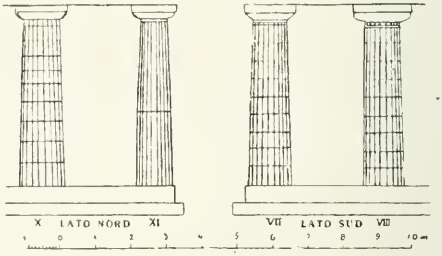


Fig. 325. Colonne dell' Heraion di Olimpia.

Costruzioni predoriche. — La più pura creazione dello spirito architettonico greco è lo stile dorico il quale tuttavia solo gradualmente giunse alla perfezione. Nulla è conservato delle forme del tempio di Artemide Orthia (pag. 155) che risale ancora al periodo geometrico. Ancora verso il 600 sorgevano edifici che non hanno nè un carattere stilistico dorico nè ionico. Ciò è provato ad esempio da un tempio in Gàggera, presso Selinunte, dedicato alla dea della terra, Demetra, che è completamente chiuso. Non vi si trovano nè colonne nè triglifi nè metope; solo una cornice sporgente di forma insolita con gola egittizzante gira intorno al tempio e contorna il frontone. La costruzione originaria del tesoro di Gela in Olimpia verso il 600, riccamente rivestito di lastre di terra cotta ornamentali (confr. fig. 342) non fa richiamo egualmente ad alcuna forma dorica determinata come egualmente l'antichissimo tempio di Apollo Pythios in Gortina (Creta) presentava solo una semplice cella presso a poco quadrata alla quale si aggiunse più tardi un atrio. Delle forme architettoniche dei templi più antichi (pag. 155 s.) purtroppo noi non sappiamo nulla di sicuro. Per il tentativo di restauro di un tempio in Prinià (Creta, pag. 210), che era

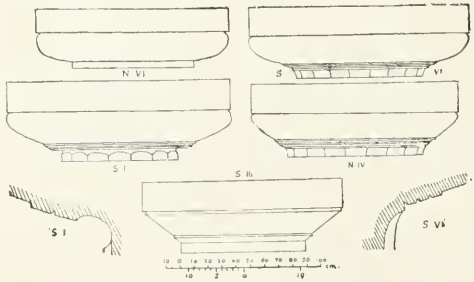


Fig. 326. Capitelli dell' Heraion di Olimpia.

ornato di figure a rilievo e in statuaria, gli elementi sono scarsi; la ricca decorazione a rilievo nei vestiti e nelle architetture sembra derivare dalla medesima tradizione arcaica alla quale appartiene il tempio, non necessariamente molto più recente, della dea Athena Chalkioikos (« dalla casa di bronzo ») la dea protettrice di Sparta. Un tempio di presunta età mitica fu rielaborato dall'architetto, scultore e poeta di inni Gitiadas (VI secolo ?) e fu rivestito nell' interno di rilievi in bronzo,ciò che richiama le omeriche pareti in bronzo del palazzo dei Feaci (confr. pag. 143 s.) e il rivestimento in metallo dei palazzi assiri (pag. 74).

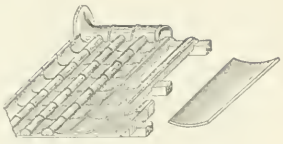


Fig. 327. Copertura del tetto con tegole di argilla nell' Heraion di Olimpia.

Inizi dell'architettura dorica - Grecia. — Lo stile architettonico dorico, se anche si riconnette all'antica costruzione in legno e si vale di conquiste dell' epoca micenea, è tuttavia una creazione nuova, in quanto che nel suo aspetto d' insieme si fonda sempre più decisamente sulla costruzione in pietra. La pietra meritava invero la preferenza per la sua durabilità, ma essa apportò numerosi mutamenti, sopra tutto proporzioni più pesanti e le colonne dovettero rastremarsi verso l'alto come quelle in legno cretesi verso il basso; esse dovettero assumere forma più robusta ed essere più addensate per sostenere il peso della pesante trabeazione, la travatura dell'epistilio dovette essere divisa in parti che andavano da un asse di colonna all'altra, la cornice fu costretta a prendere forma diversa per conservare, nonostante l'ampia sporgenza, un saldo piano d' appoggio. In breve tutto dovette essere tradotto in nuovi rapporti passando dal legno alla pietra. Questo passaggio noi possiamo ancora chiaramente seguirlo negli antichissimi templi della Grecia vera e propria, mentre nella Magna Grecia e nella Sicilia la pietra domina già come materiale e le forme decorative tolte dalla costruzione in legno sin da principio si presentano meno chiare e solo più tardi sotto l'influenza dello sviluppo nel continente greco divengono la norma anche in occidente. Pure per altri elementi lo sviluppo in oriente e in occidente segue una via completamente diversa.

Come patria dello stile dorico può essere considerato il Peloponneso. Particolarmente antichi erano ritenuti i due templi di Hera non lontano da Micene ed in Olimpia, che si facevano risalire a tempi mitici. Ma ambedue per i frammenti di vasi ritrovati nelle loro fondamenta sono da datarsi al principio del VII secolo. Secondo gli avanzi conservati essi erano peripteri (pag. 157). Questa forma di tempio sorse dunque già assai presto nello stile dorico. Difatti la colonna dorica, che è eguale su tutti i lati, appare adatta nel modo migliore ad un colonnato esteriore. Ambedue i templi sono anche arcaici per il fatto che il colonnato e la trabeazione in origine erano ancora in legno. Per lo sviluppo del tempio emerge nella tradizione particolarmente Corinto. Secondo la testimonianza di Pindaro qui i templi degli dèi furono per

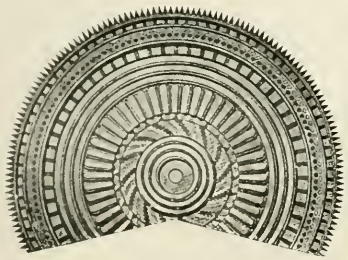


Fig. 328. Acroterio apicale in argilla dell'Heraion di Olimpia.

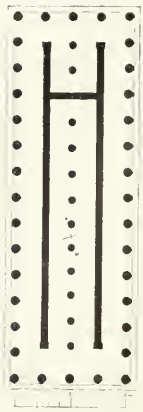


Fig. 329. Tempio di Apollo in Thermos.

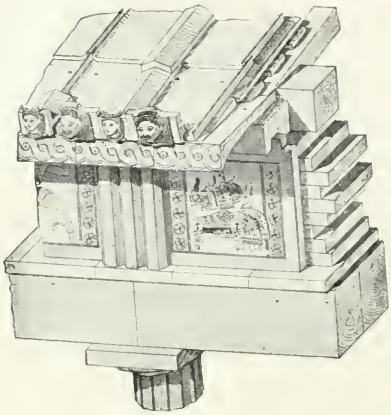


Fig. 330. Tempio di Apollo in Thermos, trabeazione. (Kawerau).

la prima volta coronati col doppio frontone (aetos, « aquila »), il quale rendeva eguale il lato anteriore e posteriore del tempio. Si è congetturato che questa invenzione sia sorta insieme al periptero e per ciò anche questo sarebbe stato inventato in Corinto; ma il tetto a doppio frontone può essere anche sorto solo tardi al posto di un tetto a padiglione o di un tetto con semplice frontone anteriore. Ad ogni modo la medesima inclinazione del tetto sul davanti e sul di dietro favoriva una medesima formazione anche del restante tempio sui due lati stretti. Probabilmente i Corinzî diffusero anche il tetto obliquo con tegole di argilla cotta, tetto che si adatta egregiamente al campo frontonale dalle linee discendenti; Corinto possedeva per lo meno una sviluppatissima industria dell'argilla e là avrebbe anche vissuto, circa la seconda metà del VII secolo, il vasaio Boutades di Sicione, al quale viene attribuita l'invenzione delle tegole con ornamento a rilievo (ektypa) e degli acroterî (confr. fig. 330). In ogni caso l'angolo nord-est del Peloponneso ebbe una parte importante nello sviluppo del tempio dorico come nell'impulso per le arti figurate.

Gli scarsi avanzi del tempio argivo di Hera non lontano da Micene, da noi già ricordato, indicano un lungo periptero con 6×14 colonne in legno, sottili e largamente spaziate, le quali sicuramente sostenevano una trabeazione anche di legno e fanno pensare forse ad un megaron chiuso posteriormente, una forma di tempio che del resto in occidente (vedi sotto) era più in uso che nella Grecia propria. Noi possiamo per ciò riconoscervi un avanzo della forma del megaron degli antichi palazzi (fig. 272). Altrimenti nel Peloponneso costituisce la regola un tempio nel quale un opistodomo aperto dietro la cella corrisponde simmetricamente al pronao dinanzi; già nella Troia preistorica era preparata questa disposizione (fig. 221 E).

Questa pianta appare anche nel secondo dei templi nominati, nell'Heraion in Olimpia (fig. 324). La sua scoperta alle pendici meridionali del colle Kronion (fig. 458 H) ha permesso uno sguardo istruttivo sulle origini dell'architettura dorica. L'Heraion che ha solo due gradini, è un periptero a 6×16 colonne. La cella era originariamente

ad una sola navata, tuttavia quattro pilastri sporgenti costituivano due serie di nicchie laterali. Uno zoccolo in pietra rivestito di ortostati e al disopra delle mura in mattoni crudi, rafforzate sulle fronti con travi di legno a modo di ante, ricordano ancora l'antica costruzione micenea (fig. 222). Le colonne del peristilio erano in legno e così anche la trabeazione. Ma nel corso del tempo avvennero grandi mutamenti. Le colonne in legno furono a poco a poco sostituite con colonne in pietra, le quali nella rastremazione verso l'alto, nelle scanalature piatte, nel capitello ad echino presentano tutte già il tipo dorico regolare (pag. 160 s.), ma nelle misure e nelle proporzioni, nel numero delle scanalure, nel grado della rastremazione e dell'entasi, nella forma del capitello ed in certe particolarità tecniche offrono le più grandi differenze (fig. 325, 326). Certamente questa trasformazione del tempio in legno in un tempio in pietra si è compiuta lentamente, a seconda che dei pii dedicanti o condizioni di cose offrivano i mezzi per questo abbellimento. Ancora nel II secolo d. Cr. si conservava nell'opistodomo un'ultima colonna in legno, evidentemente con intenzione come avanzo venerando di altra età, allo stesso modo della colonna in legno

Fig. 331. Tempio di Apollo in Corinto.

Fig. 332. Tempio in poros dell'Acropoli di Atene (secondo Wiegand).

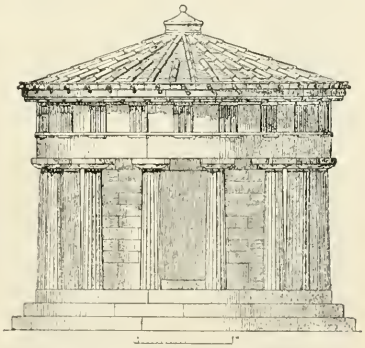


Fig. 333. Costruzione circolare in Delfi (Pomtow).

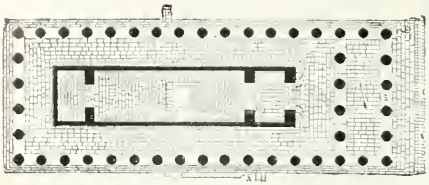


Fig. 334. Tempio mediano (C) sull' acropoli di Selinunte.

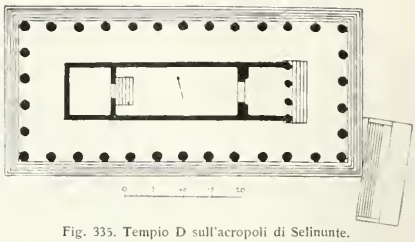


Fig. 335. Tempio D sull'acropoli di Selinunte.

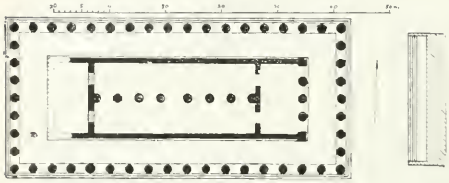


Fig. 336. La cosiddetta « Basilica » in Poseidonia (Pesto).

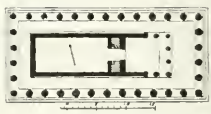


Fig. 337. Il cosiddetto tempio di Cerere in Poseidonia (Pesto).

del vicino « palazzo di Enomao ». D'altra parte le più antiche delle colonne in pietra risalgono fino al VI secolo; in questo periodo era già cominciata la trasformazione. Tuttavia questa non apportò anche il mutamento della trabeazione; giacchè non si è trovata alcuna traccia di una trabeazione in pietra, evidentemente questa rimase sempre in legno. Ciò non ostante deve aver già posseduto un triglifio sviluppato, poichè il restringimento degli intercolumnî di angolo sulla fronte si può spiegare soltanto come dovuto ad una preoccupazione della posizione dei triglifi di angolo. Anche l'interno subì una trasformazione; furono tolti di mezzo i pilastri di sostegno e in loro vece furono stabilite due file di colonne in pietra. Così la cella divenne a tre navate ed assunse la forma posteriormente normale dei templi maggiori; le navate laterali ad ogni modo costituivano soltanto degli stretti passaggi come per lo più nei templi più antichi. Del tetto a spioventi in argilla si sono conservati considerevoli avanzi: delle tegole leggermente ricurve e degli embrici a sezione quasi semicircolare, tanto sugli spioventi quanto sopra il trave maestro (fig. 327), e la terminazione frontale di questi ultimi embrici al disopra del frontone, cioè un grandioso acroterio di m. 2,25 di diametro, vero capolavoro di tecnica (fig. 328). Esso è dipinto con ricchi motivi nei soliti colori nero, rosso, giallo, come era in uso nel VII secolo nella pittura ceramica corinzia e simile: appunto allora svolgeva la sua attività Boutades, secondo quell'indirizzo sopra ricordato (pag. 180). Prima si dubitava se questo tetto obliquo in argilla fosse l'originario o se esso appartenesse soltanto ad un rinnovamento ed avesse preso il posto di un tetto più antico piatto (confr. fig. 223) o di un tetto a padiglione, come sembrava indicare la leggenda di una così antica origine del tetto. Ma recentemente dei ritrovamenti fatti sotto le sue fondamenta (cocci protocorinzî ed una statuetta in bronzo contemporanea) escludono un'origine anteriore al VII secolo, e la costruzione deve quindi essere riportata appunto al periodo al quale appartiene anche lo stile degli acroterî.

A condizioni assai primitive richiama egualmente il tempio di Apollo nella capitale

dell'Etolia, in Thermos (fig. 329 s.). In esso tutto è singolare. Anche questo si presenta come sostituzione di un tempio primitivo (pag. 155 s.) in legno e in argilla del VII secolo, il quale aveva subìto dei rifacimenti (e uno spostamento?) verso la metà del VI secolo e poi era stato devastato da Filippo V (218 a. Cr.), per essere infine ricostruito in pietra ma conservando l'antica pianta. Il suo aspetto originario si può ricostruire con sufficiente sicurezza per opera degli avanzi conservati. Delle colonne in legno sostenevano un epistilio anch'esso in legno, il quale al di sopra era protetto per mezzo di una lastra di copertura in legno o argilla — è questa l'origine tecnica della fascia superiore nell'epistilio normale ricordato a pag. 161 — e sosteneva un triglifo in legno murato al di dietro con mattoni e provveduto di metope in argilla e al disopra di esso il tetto, più volte rinnovato, in legno, in argilla e terracotta (pag. 162) che era ornato di teste (ektypa, pag. 180). Le metope (fig. 357) ornate di pitture a figure nere del VII secolo additano alla cerchia artistica di Corinto. La pianta del tempio presenta solo cinque colonne sui lati stretti con quindici sui lati lunghi. Alle tre colonne mediane dei lati stretti corrispondono le pareti lunghe della cella a due navate e la fila mediana di colonne, la quale forse, dato le modeste proporzioni del tempio, non sarebbe stata necessaria per il sostegno del tetto. Pur tuttavia essa si fa valere in tal modo che traversa perfino l'opistodomo e ha impedito la costituzione di un pronao chiuso, non essendovi posto adatto per una porta.

Perfezionato appare lo stile dorico nel tempio di Apollo in Corinto, il quale può appartenere ancora al periodo di dominio dei Cipselidi (fino al 581). Esso era un lungo periptero di 6×15 colonne, le quali, oltremodo pesanti (alte in media raggi $8\frac{1}{2}$ coi loro capitelli panciuti, sembrano poco adatte a sostenere il peso della grave trabeazione (fig. 331). La cella offriva la particolarità di una doppia sala, una maggiore a tre navate verso oriente ed una minore verso occidente.

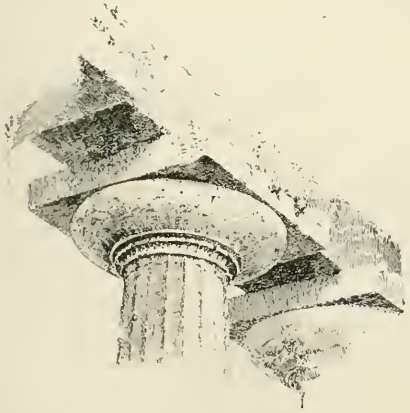


Fig. 338. Capitello del tempio a sei colonne in Poseidonia (Pesto).

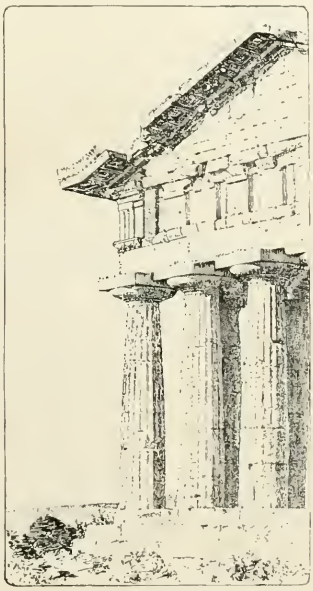


Fig. 339. Tempio a sei colonne in Poseidonia (Pesto).

ciascuna con un vestibolo aperto: forse il vano occidentale serviva come ripostiglio. Questo si è ammesso anche per l'« Hekatompedon », un tempio in poros alquanto più recente che era stato eretto sull'Acropoli fig. 332), tuttavia senza reale sicurezza, anzi senza una sicura conoscenza della sua pianta e della sua generale disposizione. Soltanto questo, sulla base degli avanzi architettonici e figurati, si può dire con certezza che esso era un tempio in antis e mancava del colonnato, ma si contraddistingueva per i suoi rilievi dei frontoni (fig. 375 s.) e per le sue cornici in marmo riccamente dipinte. Sotto la cornice obliqua del frontone sono dipinte, ornamento singolare, aquile e cicogne volanti. Della trasformazione di questo tempio in un periptero parleremo in appresso.

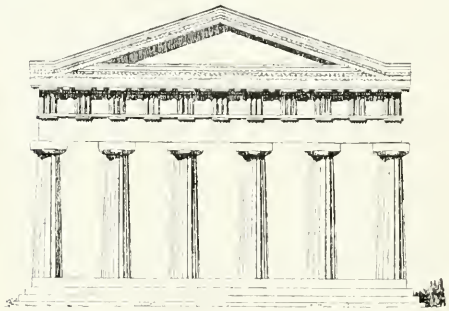


Fig. 340. Il tempio mediano (C) sull'acropoli di Selinunte.

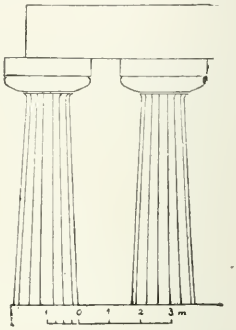


Fig. 341. Dal tempio di Apollo in Ortigia presso Siracusa.

Di grande interesse sono due edifici circolari della prima metà del VI secolo, i quali accolgono di nuovo una forma di pianta antica (pag. 115). In Sparta il samio Theodoros, il quale aveva lavorato anche all'Heraion della sua patria (pag. 188), costruì la rotonda Skias col tetto a padiglione, in origine destinata alle esecuzioni musicali, fiorenti in Sparta, più tardi adoperata come luogo di riunione: purtroppo gli scavi ivi intrapresi ci hanno poco istruiti sulla disposizione originaria. In Delfi una tale tholos si è potuta ricostruire dal materiale incastrato nelle fondamenta del posteriore tesoro dei Sicioni fig. 333); tredici colonne straordinariamente snelle (12 raggi) e spaziate (2 diametri), che ricordano con ciò le proporzioni della costruzione in legno circondavano la cella circolare, la cui ristrettezza (m. 3,40 di diametro) esclude la possibilità che vi si tenessero grandi adunanze e favorisce l'ipotesi che essa abbia contenuto il focolare di stato (Hestia). Appaiono segni di arcaismo che i triglifi fossero disposti senza rapporto determinato rispetto alle colonne e che mancassero del tutto le gocce (confr. pag. 161). Il capitello presenta, ancor più chiaramente di quello di Tirinto (fig. 303), la corona di foglie separata sotto l'echino.

L'architettura dorica in Occidente e in Oriente. — Per quanto lo stile dorico abbia la sua patria nel Peloponneso, alcuni degli esempî più antichi di questo stile si sono invece conservati alla periferia delle regioni occupate dalle prime colonizzazioni greche. Così in generale nei templi più antichi della Sicilia e della Magna Grecia, che appartengono tutti al più tardi al VI secolo, il tempio mostra ancora l'originaria forma micenea del megaron con vestibolo, e chiuso posteriormente, cioè

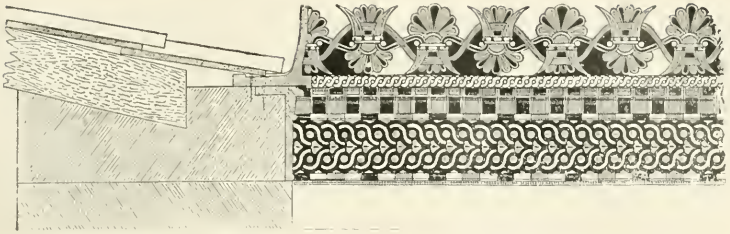


Fig. 342. Geison e sima dal lato lungo del tempio C di Selinunte.

non mai con opistodomo aperto, che al contrario è rara in Grecia (pag. 156). Spesso invece appare una stanza di fondo (adyton), aperta verso la cella. Questa era destinata al simulacro del dio mentre la cella era adibita ad una parte del culto (il grande altare per i sacrifici stava sempre sulla fronte del tempio) ed alla conservazione dei doni votivi. Là dove mancava l'adyton la cella conteneva anche la statua del dio. Quante differenze potesse tuttavia presentare il piano d'un tempio lo mostrano i due più antichi templi di Selinunte e i due più antichi templi di Poseidonia. Il tempio mediano sull'acropoli di Selinunte (C, fig. 334), il quale è sorto presso a poco verso il 580, ha una cella tripartita chiusa anche sul davanti con porte, ciò che forse era determinato dalla necessità di un culto segreto. Inoltre esso ha un vestibolo libero così ampio che era richiesta una fila trasversale di colonne per sostegno della trabeazione. Questa disposizione, che si può additare anche nel tempio di Apollo in

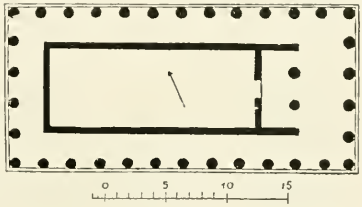


Fig. 343. Tempio in Asso. Pianta. (Clarke).

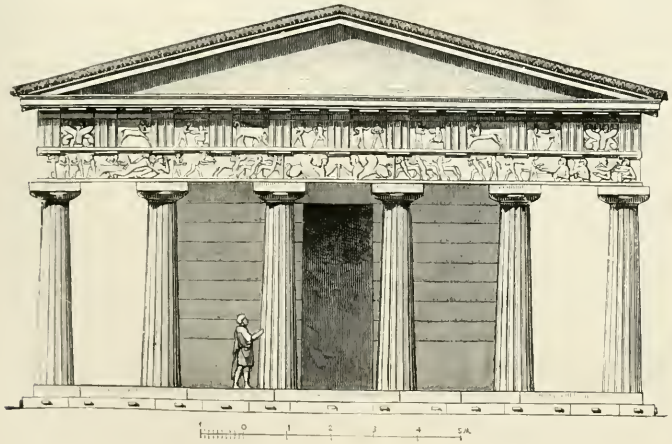


Fig. 344. Tempio in Asso. Restaurazione dell' elevato. (Clarke).

Siracusa (nell'isola Ortigia, fig. 341) e nell'Olympieion della medesima città, dava nello stesso tempo alla fronte un aspetto grandioso in mancanza del pronao aperto. Il tempio D in Selinunte solo di poco più recente (fig. 335) manca di questo colonnato ma ha invece sul pronao aperto una fila di due colonne e di due semicolonne in luogo delle ante. Il vano posteriore è rialzato ed è accessibile dalla cella per mezzo di una scala. La posizione obliqua del grande altare rispetto al tempio ha la sua ragione in condizioni locali. Un terzo tempio di Selinunte F, alquanto più recente, il primo che fu stabilito sull'ampia pianura orientale della città, ha la caratteristica che tutti gli intercolumnî del peribolo erano chiusi con alti parapetti in muro, forse anche qui per ragioni particolari di culto. Diverso è alla sua volta il più antico tempio in Poseidonia, la cosidetta « Basilica », che è caratterizzato come tempio dal suo grande altare (di Poseidon?, fig. 336). Il numero dispari delle colonne della fronte 9×18 è tanto singolare quanto la partizione in due navate della cella che ne dipende e dietro la quale sembra che fosse posto un adyton rialzato. Dei templi a due navate del periodo più antico, che fino a poco tempo fa appena si conoscevano, sono ora tornati frequentemente alla luce; noi ne abbiamo incontrato già uno in Thermos, (fig. 329, confr. anche pag. 191 Neandria). Essi si ricollegano alle sale a due navate dell'epoca egea (fig. 273). È certo che questo colonnato di sostegno si stabiliva soprattutto per riguardo al soffitto; se si trova anche talvolta in piccoli templi, dove non esisteva tale necessità, può avervi contribuito il desiderio di una più ricca suddivisione dello spazio. Celle a tre navate non sono ancora in uso in Occidente durante questo stadio dell'architettura. Il colonnato nel mezzo conduce facilmente ad un numero dispari delle colonne di fronte (fig. 329), ma ciò da principio preoccupava così poco che lo si trova anche in templi con cella semplice, come in quello più antico di Pompei. Il tempio più recente di questo gruppo è il cosiddetto tempio di Cerere a sei colonne in Poseidonia (fig. 337) nel quale alcuni particolari rivelano già l'influenza ionica; il suo numero di colonne (6×13) corrisponde al canone posteriore. Ed è notevole tanto il libero colonnato dinanzi al pronao quanto la disposizione delle scale accanto alla porta della cella.

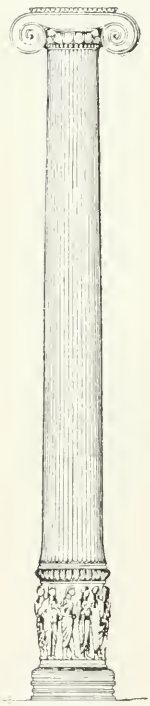


Fig. 345. Colonna del tempio più antico di Artemide in Efeso. (Murray).

La pianta di tutti questi templi, come in generale dei templi antichi, è assai allungata (nell'Olympieion di Siracusa 6×17 colonne); la loro cella è per lo più stretta cosicchè il colonnato acquista una piacevole ampiezza che dal punto di vista esterno ricorda già le proporzioni del pseudodiptero posteriore (fig. 393). Il numero dei gradini non è ancora regolato, oscilla tra 1 (Ortigia), 4 Selinunte C), 5 (Pompei) e perfino 6 (Selinunte D). La pianta della cella non è ancora in istretto rapporto con la collocazione delle colonne del peribolo, la forma del soffitto a travi deve perciò avere avuto ancora qualche cosa di irregolare. Così anche l'ampiezza degli intercolumnî non è pienamente regolata; e non è ancora in uso il maggior serramento delle colonne d'angolo, comune più tardi, che è in rapporto alla disposizione dei triglifi ed è raccomandato dalla spinta del tetto. Sui lati stretti, che erano più so-

vraccarichi di peso, le colonne invece sono molto più serrate che nei lati lunghi, mentre più tardi la regola è appunto il contrario. Da per tutto adunque noi ci incontriamo in tentennamenti, prove e ricerche.

Come per la pianta così vanno le cose anche per l'elevato. Qui si fanno valere certe differenze di stirpe. La colonia achea di Poseidonia presenta, ad esempio, alcune particolarità. Nelle colonne dei suoi due templi più antichi è notevole, oltre ad una esagerata rastremazione ed entasi, una gola la quale gira sotto il panciuto echino ed è ornata a rilievo di una corona di foglie erette (fig. 338). Essa si trovava similmente ad esempio nel tempio primitivo dorico di Tirinto, città anch'essa achea (fig. 303). Certamente noi abbiamo lì, come già è stato sopra osservato (pag. 160), una rielaborazione dell'antico capitello miceneo (fig. 242), che era noto agli Achei dalla loro patria ma che viene così riadattato alle forme dello stile dorico. Un capitello simile, di recente, è stato ritrovato in un antico tempio presso Tegea. Nel tempio a nove colonne di Poseidonia (fig. 336) l'anta offre inoltre, invece del solito capitello dorico (fig. 304), una gola pesante cioè la forma più antica di coronamento (confr. pag. 161); qui più niente si conserva al di sopra dell'epistilio. Nel tempio a sei colonne (fig. 337-339) mancano le gocce sotto i triglifi e sotto la cornice (confr. pag. 184 : dei poderosi kymatia terminano la trabeazione superiormente. La cornice orizzontale del frontone manca del tutto. La cornice dei lati obliqui del frontone e dei lati lunghi è decorata di piccoli cassettoni nella faccia inferiore (fig. 339). Tutte queste particolarità sono esclusivamente achee; invece il ripiegamento caratteristico della cornice superiore obliqua del frontone ritorna anche in Selinunte (fig. 340). Cuma, la colonia calcidese, che non ci ha conservato alcun avanzo architettonico proprio importante, ha forse, giacchè essa era il centro principale della civiltà nella Campania, un rappresentante del suo stile nell'antico tempio di Pompei, i cui avanzi conservati, ad ogni modo, ci fanno riconoscere con sicurezza solo la pianta. Esso poggia su cinque gradini ed è straordinariamente corto (7×12 colonne); caratteristica è anche la cella oltremodo stretta che fa del tempio uno pseudodiptero (fig. 393). Anche nelle colonie doriche non mancano tratti particolari. Fra i più antichi richiamano l'attenzione gli avanzi del tempio di Apollo in Siracusa nell'isola Ortigia (fig. 341). Esso può appartenere ancora al VII secolo. Le colonne fortemente rastremate, con capitelli panciuti e largamente svasati, stavano così serrate che qui, come nell'esempio più recente di Delfi sopra menzionato (fig. 333), i triglifi erano divisi senza riguardo alle colonne

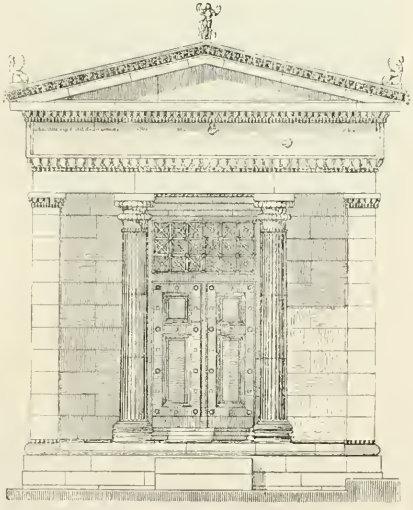


Fig. 346. Tesoro di Massilia in Delfi (Pomtow).
Sono ricostruiti l'architrave e il kyma, l'incorniciatura del fregio, l'incorniciatura del frontone, gli acroteri, il toro delle colonne, la porta.

oppure erano disposti in modo che soltanto un triglifo si trovasse su ciascuna colonna e lo spazio intermedio fosse occupato da una metopa allungata (confr. fig. 371). Tra i templi conservati di Selinunte il più antico è il tempio C (fig. 334). Del suo frontone caratteristico (fig. 340), la cui disposizione ritorna nel tempio a sei colonne di Poseidonia (fig. 339), abbiamo già fatto parola. Inoltre nel tempio C il geison era rivestito di lastre d'argilla dipinte che sostenevano una sima costituita da palmette traforate per lo scolo delle acque (fig. 342): una particolarità che soprattutto torna spesso nella Magna Grecia e in Sicilia (confr. pag. 179). Finalmente il tempio C si distingue per le sue metope a rilievo (fig. 369), sebbene anche per questo non sia isolato, perchè già in Selinunte si sono trovati avanzi simili un poco più antichi di un tempio sparito (Europa sul tōro). A questo gruppo più antico dei templi dorici appartengono inoltre i templi selinuntini D e F (pag. 186).

Fig. 347. Capitello e Sfinge della colonna dei Nassi.

In alcune particolarità si accorda con questi templi dell'occidente l'unico tempio dorico antico di Asia Minore. Sulla costa meridionale della eolica regione di Troia, di fronte a Lesbo, domina sul mare la città di Asso. Un tempio (fig. 343 s.) costruito in dura trachite comprende un megaron senza opistodomo ed un peribolo a 6×13 colonne corrispondente alla norma posteriore. L'ampiezza degli intercolumnî e la forte rastremazione delle colonne ricordano le proporzioni dell'architettura in legno; la mancanza di qualsiasi goccia richiama ai templî achei dell'occidente (pag. 187). Per ricchezza di sculture esso supera il tempio C di Selinunte giacchè, in maniera insolita, è rivestito di rilievi oltre che nelle metope anche nell'epistilio (fig. 344 confr. fig. 372), ciò che riappare solo nel monumento, molto più tardo, delle Nereidi in Xanthos (fig. 366).

Inizî dell'architettura ionica. — Purtroppo la storia più antica dello stile ionico non è ancora sufficientemente nota. Tre templi in marmo, dipteri, di proporzioni colossali, rappresentavano una volta il primo grado di sviluppo dello stile: l'Heraion di Samo, forse cominciato nel VII secolo da Rhoikos, continuato poscia probabilmente da Theodoros e, dopo la sua distruzione per opera dei Persiani, ricostruito di nuovo in proporzioni maggiori; l'Artemision in Efeso, cominciato e continuato, sotto il consiglio di Theodoros, dall'architetto cretese Chersiphron e da suo figlio Metagenes, ma compiuto soltanto dopo un periodo di 120 anni al tempo delle guerre persiane, per essere incendiato nel 356 da Erostrato; il Didymaion di

Apollo Philesios presso Mileto che era già stato distrutto nel 494 da Dario. Le proporzioni colossali di questi templi, i quali superano di gran lunga i templi dorici contemporanei, sembrano essere state scelte in gara con le costruzioni monumentali egiziane le quali non erano ignote agli Ioni. Se essi erano circondati di colonne, sebbene il capitello ionico per sua natura non fosse a ciò adatto, deve avervi influito l'esempio del periptero dorico; ma il periptero si trasformò qui in un diptero per dare alla doppia corona di snelle e spaziate colonne un pondo simile a quello che per natura possedeva una semplice corona di colonne doriche a causa del loro addensamento e della loro statura. Perciò questo sviluppo del tempio ionico deve essere considerato come alquanto più recente delle origini del periptero dorico. La cella in Samo accenna ancora all'antica forma micenea del megaron chiuso posteriormente: anche nella nuova ricostruzione del Didymaion (fig. 664) essa era sicuramente così. Nell'Artemision invece si crede di poter ammettere l'esistenza, sui due lati stretti, di passaggi con ricchi colonnati. Le colonne dei lati stretti nell'Heraion e nell'Artemision non erano disposte con eguali intervalli; nel primo la fronte posteriore aveva nove colonne e l'anteriore otto. Poichè la posizione delle tre colonne esterne a ciascun angolo è determinata dal loro rapporto al peribolo e alla parete lunga della cella, i quattro intercolumnî mediani dovevano corrispondere sul lato posteriore ai tre maggiori del lato anteriore. Anche nell'Artemision gli intercolumnî mediani erano più grandi degli esterni. Questo edificio, il quale era stato preceduto sul medesimo luogo da due templi minori e da un luogo di culto apparentemente senza tempio, offriva a causa del suolo paludoso delle grandi difficoltà tecniche le quali si seppero vincere come quelle derivanti dalla grandezza colossale dei blocchi di marmo. Tutta l'Asia prese parte alla costruzione; il re dei Lidi, Creso, regalava una gran parte delle colonne delle quali si sono ancora conservati alcuni avanzi con resti dell'iscrizione dedicatoria del re. Queste (fig. 312, 345 presentano la particolarità che il fusto, ancora strettamente scanalato con spigoli ad angolo acuto, è circondato nella sua parte in-

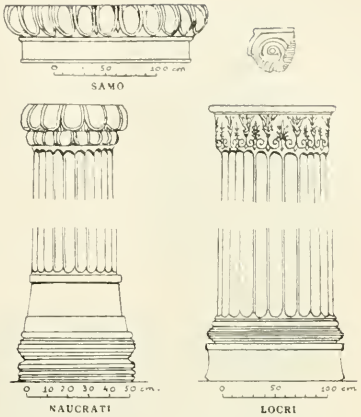


Fig. 348. Frammenti di colonne ioniche arcaiche.

Fig. 349. Da un cratere di Tebe. Atene.

feriore di rilievi figurati, imitazione del rivestimento orientale con lastre di bronzo. Il coronamento superiore a foglie rovesciate è di grande vivezza e vigoria (confr. fig. 373). Accanto a questi templi giganteschi sono stati innalzati in Delfi alcuni edifici di marmo di piccole proporzioni in forma di templi in antis. Due di essi, il tesoro di Massalia (fig. 346, finora considerato per lo più come uno dei templi espiatorî) e di Clazomene (?) presentano delle colonne con una specie di capitello a palma (fig. 53, 504), il quale per altro è mantenuto nelle forme dell'ornamentazione architettonica ionica antica (ovolo). Gli altri due (tesori di Cnido e di Sifno) adoperano invece di colonne figure femminili (canefore o cariatidi) e saranno da noi esaminati più tardi (fig. 410). Un importante esempio di architettura ionica antica lo ha restituito Delfi in una colossale colonna che sosteneva una Sfinge, dono votivo dei

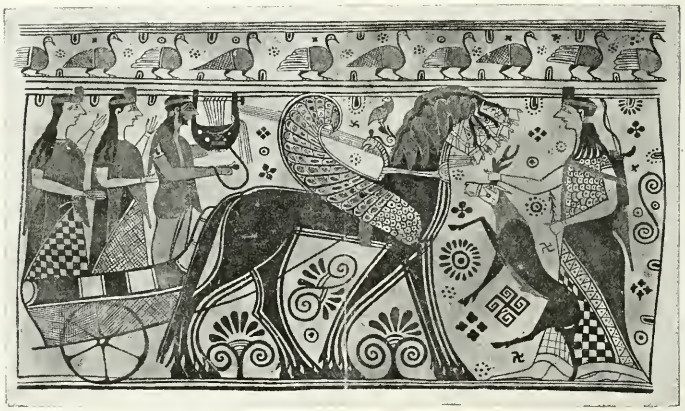


Fig. 350. Apollo e Artemide. Da un grande vaso di Melo. Atene.

Nassî della prima metà del VI secolo (fig. 347); avanzi di una simile sono stati trovati anche in Egina. In ambedue i casi si deve di nuovo osservare nel fusto la scanalatura antica, nell'una 44 nell'altra 36 canali stretti e piatti che si incontrano a spigolo acuto, cosicchè le colonne rassomigliano a quelle persiane (fig. 216). Anche in Efeso noi abbiamo nell'Artemision questa forma arcaica (fig. 312) questa volta con 40 canali; numero che si può additare anche altrove (ad esempio in Naucrati, fig. 348). Le due colonne isolate di Delfi e di Egina presentano ancora la base evidentemente originaria a forma di alto e liscio tamburo; altrimenti è in uso la base composta di toro e di trochilo ma variamente combinati. Del capitello e del suo kyma a foglie (ovolo) sul quale poscia viene posto il capezzale, ornato a volute, abbiamo già parlato (pag. 168). La scanalatura con la riduzione del numero dei canali si sviluppa nella forma normale posteriore. Il tempio di Locri nell'Italia meridionale (fig. 348), ha 24 scanature per quanto piatte e nello stesso tempo ha già gli stretti listelli che le dividono. Nella colonna dei Nassî e in quella dell'Artemision i canali, come in Persepoli, giungono fin sotto il capitello, in Locri invece il collo della colonna è ornato di una corona a palmette, in Naucrati (dove lo sviluppo delle

volute seguiva forse la norma eolica) un poderoso astragalo costituisce il passaggio alla corona di foglie ricadenti (confr. sopra fig. 348 in alto), la quale qui come nella colonna dei Nassî nella sua rigidezza e nella forma angolosa delle sue foglie ricorda assai più il kymation dorico (fig. 298) il quale prese più tardi il suo posto. Quest'ultimo appare già in forma chiara in Efeso e nella sua forma più tarda normale in Samo. Capitelli ionici antichi del VI secolo presentano il « canale » che unisce le volute talvolta come una stretta fascia rettilinea leggermente scavata (fig. 347; talvolta già elasticamente vibrata (fig. 311, 312), e a questa forma si riattacca lo sviluppo ulteriore. Dell'architrave dei grandi templî di Asia Minore non si è conservato nulla. Probabilmente non vi era il fregio, il quale tuttavia già compare nei ricordati tesori di Delfi (fig. 346), invece di esso nel tempio di Efeso la sima, in maniera del tutto singolare, era ornata di composizioni figurate a rilievo tra le teste di leoni che servivano come colatoî. Il marmo, ancora non usato in periodo così primitivo in occidente e nella Grecia, appare per la prima volta nell'architettura greca in Asia Minore; esso favoriva la delicata esecuzione dei graziosi elementi architettonici ionici e la trattazione degli ornamenti a rilievo, mentre lo stile dorico si contentava di ornamenti dipinti. Quanto grande fosse l'uso del marmo lo mostra l'invenzione del nassio Byzes il quale per la prima volta dal materiale della sua isola creò le tegole per il tetto (circa il principio del VI secolo).

Fig. 351. Lekythos protocorinzia. Berlino.

Come una derivazione assai antica dallo stile ionico noi abbiamo già appreso a conoscere il cosidetto stile eolico (pag. 167), il cui esemplare più caratteristico lo offre la città troiana di Neandria nel suo antichissimo tempio (VII secolo). La cella al pari che in Gàggera (pag. 178) è costruita come un semplice vano oblungo senza vestibolo ed opistodomo ed è divisa in due navate per mezzo di un colonnato mediano. A queste colonne appartengono dei capitelli di forma diversa nei loro particolari: di essi uno è stato riprodotto sopra (fig. 309). Sembra che come

Fig. 352 a, b. Il cosiddetto vaso Dodwell. Vaso corinzio dello stile più antico. Monaco (Reichhold e Sieveking).

base della colonna anche qui abbia servito una forma assai semplice, vale a dire un tamburo liscio, poco sporgente.

Lo sviluppo delle arti figurate. — Delle arti figurate nello stretto senso della parola va innanzi a tutte le altre la pittura, anche con i mezzi modesti della pittura in argilla, i quali pur condussero ad una sempre maggiore perfezione della tecnica e dell'espressione. Nella composizione e nel linguaggio delle forme la pittura soprattutto addita la via alla scultura, e poichè questa costantemente faceva calcolo sull'effetto del colore, la pittura invade il campo della scultura in misura maggiore di quella a cui siamo avvezzi noi moderni, cosicchè ad esempio tra pitture semplici e bassorilievi dipinti non esiste alcuna differenza fondamentale ma solo una differenza nel grado dell'effetto. Noi riconosceremmo ancora più chiaramente questa predominanza della pittura nell'arte greca se gli avanzi di opere pittoriche non fossero così scarsi.

Nella scultura bisogna fare una distinzione netta tra il rilievo e la statuaria. Il loro sviluppo è del tutto differente. Il rilievo si trova più vicino alla pittura, cosicchè, come abbiamo già osservato, i loro confini facilmente si toccano. Ambedue le arti progrediscono di pari passo, soltanto che lo sviluppo del rilievo per la difficoltà del lavoro in pietra o in metallo è alquanto più inceppato. Anche il rilievo, come la pittura, risale già all'epoca egea; alla sua applicazione in opere d'arte industriale accennano spesso i poemi omerici nelle loro parti più recenti, specialmente nella decorazione di armi. Anche se lo scudo di Achille, preparato dallo stesso dio Hephaistos, con la sua ricca rappresentazione di scene di tutta la vita umana, è una semplice fantasia artistica, esso si appoggia tuttavia a creazioni dell'arte egea o pure ad opere dell'arte orientale (fig. 199) le quali secondo i frequenti accenni dell'epopea venivano importate da Fenici (pag. 94 s.) nel mondo greco: Sidone e Cipro sono vantate come centro di esportazione di queste artistiche opere in metallo. Del resto rilievo e pittura in quest'epoca sono ancora in prevalenza a servizio dell'arte decorativa.

Diverso è il caso per le statue. Quanto numerose esse sono nell'Egitto e in Babilonia, tanto rare sono nell'arte assira e quasi sconosciute nell'arte egea; solo le parti più recenti dei poemi omerici ricordano occasionalmente delle statue ed in parte di nuovo come opere favolose di Hephaistos. Qui ci appare in un certo senso una nuova creazione dell'arte ellenica, la quale per ciò sorge più tardi e si sviluppa più lentamente. L'arte greca, appena si destò il sentimento nazionale indipendente, cominciò ad afferrare con chiarezza i semplici tratti naturali e generali della figura umana e creò soprattutto dei tipi, uomini nudi, donne vestite, ora in piedi, ora seduti, in una posizione che ricorreva costantemente, costruendoli secondo un rigido parallelismo cioè destinandoli o alla sola veduta di prospetto o alle vedute parallele del prospetto, del dorso e dei due fianchi. Solo a poco a poco essa dette loro una vita sempre più delicata ed un carattere individuale sempre più preciso. In un lavorio paziente fu così acquistato il gusto per la purezza della forma e la grazia plastica dei movimenti: non lo studio dell'anatomia ma la viva osservazione degli esercizi ginnastici insegnò a conoscere il corpo umano e ad afferrare le leggi della sua funzionalità. Da ciò proviene la verità immediata e spontanea delle opere greche. In fine gli scultori greci preferirono il delicato e graduale perfezionamento di un numero limitato di tipi ad un loro rapido aumento; essi non mutavano ad arbitrio il tipo tradizionale, ma si contentavano di migliorarlo gradatamente.

Fig. 353. Duello di Aiace ed Enea. Pittura di un vaso corinzio. Bruxelles.

La pittura su terracotta dell'arcaismo primitivo. — Poichè mancano completamente pitture parietali del tempo più antico sul suolo greco (un certo compenso lo offrono le pitture etrusche) noi abbiamo da occuparci soltanto di pitture in argilla, su lastre o su vasi. Lo stile geometrico, che nei primi secoli del millennio dominava nel continente europeo e di qua si era anche avanzato verso le isole e verso l'Asia Minore, sopravviveva ancora in numerose varietà e riceveva influenze dall'oriente in misura crescente. Vasi attici e beotici mostrano le due correnti mescolate insieme (ceramica del Falero). Fiere ed animali favolosi dell'oriente, leoni e pantere, Sfingi e Grifi si uniscono con i motivi geometrici (fig. 349). Una simile mescolanza domina in un gruppo di vasi che nella forma più caratteristica appare in Melo. La scena di un grande vaso panciuto di Melo (fig. 350) presenta Apollo che suona la lira con due Muse su un carro tirato da quattro cavalli, alati alla maniera orientale, mentre sua sorella Artemide gli si fa incontro con un cervo. Il fregio superiore di oche non smentisce la sua derivazione dagli animali dello stile geometrico, al quale appartengono anche in parte gli ornamenti sparsi sul fondo; al contrario le piante che spuntano sotto i cavalli sono tolte dalle palmette orientali o dall'antico motivo ad iris dell'arte egea (fig. 250), e nel disegno degli uomini e degli animali noi ritroviamo l'influenza dell'arte cretese.

Uno sviluppo parallelo lo presentano i vasi del tipo protocorinzio, i quali con diverse gradazioni furono fabbricati dall'VIII sino al VII secolo, ed ebbero un'ampia

Fig. 354. Partenza di Anfiarao per Tebe. Pittura di un vaso corinzio di stile recente. Berlino.

Fig. 355. Lavoro nella miniera. Quadretto corinzio. Berlino.

Fig. 356. Cacciatore. Quadretto corinzio di Timonidas. Berlino.

diffusione ed anche svariate limitazioni locali. Sono per lo più dei piccoli vasi spesso con colori vivaci e notevole accuratezza e grazia. La decorazione come l'intera lavorazione parte dallo stile geometrico per giungere in fine ai motivi a loto ed a palmette tolti dall'oriente. Sono particolarmente amate le scene di cani che inseguono lepri; negli esemplari più recenti e più belli noi incontriamo delle battaglie, delle lotte di leoni, ed anche miti, come la lotta di Eracle contro i Centauri (fig. 351) ed il giudizio di Paride (vaso Chigi), il tutto rappresentato con precisione e con grazia e ravvivato con colori varî, particolarmente bruno e rosso. La patria di questo stile non è certa: si pensa per lo più a Sicione. Una volta si firma un pittore Pirro ma su un vaso imitato (forse beotico).

Come continuazione stilistica di questo genere può considerarsi la ceramica fabbricata in Corinto, città commerciale nella quale lo stile, sotto l'influenza dell'oriente, raggiunse la sua particolare, per quanto non raffinata, espressione. Gli effetti di un'eccessiva produzione si rivelano chiaramente qui appunto nei piccoli vasi. La tecnica delle pitture vascolari si riannoda anche qui allo stile geometrico ma si perfeziona. Da un fondo d'argilla giallastra piuttosto opaco risaltano delle figure brune o nere, fino a che con l'aggiunta del rosso, e più tardi del bianco, si giunge gradualmente ad un effetto coloristico sempre maggiore. Ancor di più muta il contenuto della decorazione pittorica. Noi troviamo degli ornamenti vegetali in forme stilizzate, che al pari dei motivi lineari dello stile geometrico (fig. 289 ss.) ricoprono l'intero fondo. Sono particolarmente amate le rosette e certe piante a palmetta; si è fatto richiamo all'ornamento « fiorito » dei vasi d'argento nella poesia omerica, e si sono supposti simili ornamenti vegetali per i tappeti importati dall'oriente, seb-

a. Perseo in corsa.

b. Tre dee in trono (pittura ritoccata).

Fig. 357. Metope del tempio di Apollo in Thermos.

bene Omero appunto non mai adoperi quell'aggettivo per le opere fenicie. Ai motivi vegetali si accompagnano quegli animali feroci che la Grecia europea non conosce (fig. 352), ed anche animali fantastici ed esseri misti di ogni genere, particolarmente figure alate, quali sempre aveva amato l'arte asiatica, tutte rappresentate con tratto vigoroso, con una conoscenza penetrante delle forme naturali e con un severo sentimento dello stile. La forma comune di composizione è, come nello stile geometrico, quella delle file sovrapposte. A tutto questo si aggiungono figure umane. Soprattutto si tratta di scene della vita comune come la caccia sul coperchio del vaso Dodwell (fig. 352 b); ma talvolta esercita su quest'arte la sua influenza il ricco mondo dei miti greci, per quanto ancora in scene rigide (fig. 353). Vengono aggiunte delle iscrizioni esplicative ed un pittore Chares già pone la sua firma. Certi soggetti che spesso ritornano, banchetto, caccia, duello, ecc., ecc., vengono ordinati su tipi fissi, e sono individualizzati in apparenza con l'aggiunta dei nomi: il complesso agisce ancora come semplice decorazione. Ma un graduale progresso ci appare chiaramente dinanzi agli occhi. La pittura ceramica corinzia più recente (VI secolo) che si contraddistingue per il suo colore rosso, probabilmente un ritrovato di Boutades (pag. 180, 182), rinuncia ai semplici ornamenti riempitivi, tende ad una maggiore ricchezza di colori e sviluppa soprattutto una maniera narrativa più chiara, più estesa e più individualizzante (fig. 354), che lascia riconoscere delle influenze ioniche: la popolazione di Corinto infatti era fortemente mescolata di elementi ionici, e Calcide non era lontana. Inoltre accanto alle rappresentazioni mitiche vediamo che lo sguardo si apre sulla realtà circostante. Questo appare specialmente in una grande quantità di tavolette di argilla che provengono da un santuario corinzio di Poseidon. Oltre al dio e a sua moglie Anfitrite, a piedi o in carro, il primo anche a cavallo, tra l'altro su animali marini, esse presentano talvolta scene di miniere (fig. 355), di fonderia, di industria ceramica, un ramo principale dell'industria corinzia (pag. 180), talvolta scene di genere (fig. 356), e mostrano che tecnica e stile sono eguali tanto sui vasi di argilla quanto sulle lastre di argilla (pinakes), il più antico tipo di pittura isolata. Anche i nomi di pittori si accrescono: Timonidas (fig. 356) e Milonidas. L'importanza di Corinto per lo sviluppo della pittura si manifesta soprattutto in una serie di pittori corinzî, dei cui graduali progressi sapeva dar ragguaglio l'antica storia dell'arte: Kleanthes, Aridikes, (accanto ad esso Telephanes di Sicione), Ekphantos; essi occupano presso a poco il VII secolo. Noi possiamo farci un'idea dello stadio più recente di questo sviluppo, tramandato in forma un po' teoretica, per mezzo delle lastre di argilla dipinte, adoperate come metope (fig. 357) nel tempio di Apollo in Thermos (fig. 329 s.). Esse abbracciano scene mitiche e scene della vita comune eseguite con grande accuratezza; il nero, il bianco, il rosso (rosso ciliegio,

Fig. 358. Lotta tra Ettore e Menelao per il cadavere di Euforbo.
(Iliade XVII). Piatto rodio. Museo Britannico.

Fig. 359. Vasi di Fikellura (Altenburg e Atene).

rosso bruno, rosso chiaro) su fondo giallo-bianco costituiscono anche qui la scala dei colori. L'influenza corinzia ed anche quella cretese è evidente. L'ampia influenza di Corinto si mostra non soltanto nella diffusione dei suoi prodotti ceramici nei paesi del Mediterraneo. In Etruria la pittura influì sull'arte locale come mostrano delle lastre di argilla ancora conservate di Caere (fig. 864).

Con maggior varietà si sviluppa il senso pittorico presso gli Ionî, i quali sin verso la metà del VI secolo, quando le fiorenti città caddono sotto il giogo persiano, esercitano un'azione direttiva e determinano il carattere dell'arte in tutte le coste dell'Asia Minore e nelle isole del mare Egeo, anche là dove la popolazione era di altra stirpe. Sin da principio Mileto con le sue colonie largamente sparse prende il primo posto. Tra queste predomina Naucrati al delta del Nilo, in quanto che dischiude l'arte egiziana ai Greci. Già aperta nel VII secolo ai Milesî, Naucrati verso il 570 (sotto Amasis) divenne l'emporio principale per gli Ionî, per i Dori e per l'eolica Mitilene. Date le molte città autonome e fiorenti la pittura ionica offre un quadro svariato i cui singoli tratti riusciamo a restituire con sicurezza ai loro luoghi di origine soltanto in casi particolari; tuttavia i caratteri delle rare iscrizioni, l'indagine di alcune stazioni esplorate a fondo e l'analisi stilistica offrono per lo meno dei mezzi di aiuto per distinguere i varî generi. Nella Ionia è assai amato l'uso del fondo bianco, sconosciuto in Corinto, sul quale, parte a contorni parte a pittura piena, viene eseguita la decorazione figurata. In Corinto di regola gli uomini e le donne vengono distinti col color nero o bianco, ma questa regola, che domina assolutamente nella ceramica attica posteriore, non viene spesso osservata nella pittura corinzia, certo per ragioni coloristiche, cosicchè ad esempio non è cosa singolare il trovare dei guerrieri dipinti di bianco accanto ad altri dipinti di nero. La pittura ionica rappresenta per lo più i due sessi in egual maniera (tuttavia confr. fig. 360), spesso con un semplice contorno sul fondo bianco. L'ornamentazione vegetale è più viva, le singole piante (granato, edera, mirto) hanno forme più naturali. Le ali negli animali e la predilezione per gli esseri misti sono un'eredità orientale; anche delle forme particolari, quali quella del Sileno ionico a zampe equine, potrebbero provenire dall'Egitto. Del resto tanto gli animali quanto gli uomini si muovono con maggior vivezza, sono più espressivi nei tratti. Così i vivaci Ionî sviluppano il loro talento narrativo omerico in rappresentazioni perspicue che, anche se eseguite sommariamente, parlano un linguaggio chiaro e sanno attrarre l'interesse dello spettatore.

Fig. 360. Frammento di vaso da Dafne. Fanciulla a cavallo. Museo Britannico.

Per offrire alcuni esempî, uno dei generi

Fig. 361. Sarcofago in argilla da Clazomene, del tipo più antico. Berlino.

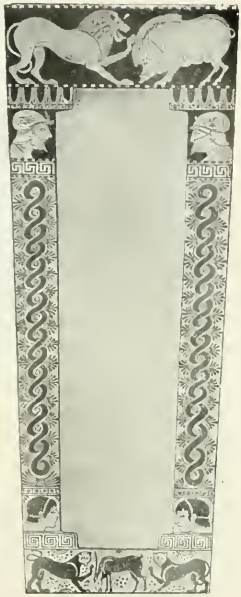


Fig. 362. Sarcofago in argilla da Clazomene, del tipo più recente. Berlino.

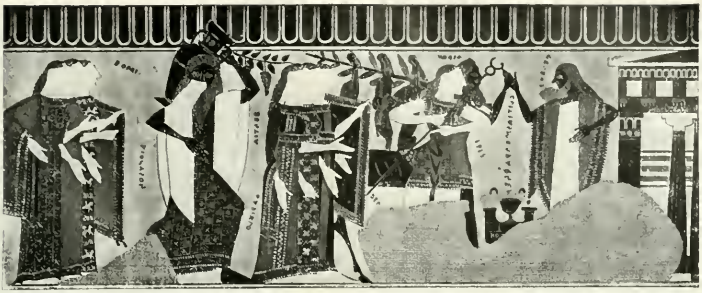
ha conservato l'abbondanza di ornamentazione e la composizione a zone, talvolta anche di animali, della maniera più antica. Assai usati sono dei piatti con un segmento inferiore del cerchio decorato (fig. 358). Sebbene trovati particolarmente numerosi in Rodi, potrebbero essi, dato il loro apparire in tutto il territorio dell'influenza milesia, essere posti in rapporto con Mileto, per quanto non forse esclusivamente a Mileto essi appartengano. Un secondo genere, detto di Fikellura dal suo primo luogo di ritrovamento in Rodi, che si attribuisce a Samo, si contenta per lo più di ornamenti oppure di semplici aggiunte figurate (fig. 359). Un terzo genere, nel quale si vorrebbe vedere un prodotto eolico (Focea?, Kyme?) unisce ad una ricca decorazione ornamentale una certa varietà coloristica che ancor più si accresce nei vasi arcaici dei coloni ionî di Naucrati e della vicina Dafne (Defenneh, fig. 360). Un quarto genere indica sicuramente Clazomene come suo luogo di origine. Accanto ad alcuni vasi si hanno dei sarcofagi in argilla spesso di grande bellezza e accuratezza. Se essi già sono notevoli tecnicamente come prodotti in argilla assai perfetti, le pitture sull'orlo superiore piano presentano anche uno sviluppo completo del disegno arcaico fig. 361 fino al bello stile severo (fig. 362); in quest'ultimo si presentano l'una accanto all'altra, nelle zone di animali, al di sotto l'antica maniera con le figure nere sul fondo naturale, al di sopra la più recente con le figure chiare su fondo nero fig. 429 ss.) e nelle teste in basso il puro disegno a contorno amato dagli Ionî. Un tratto caratteristico è la severa disposizione simme-

Fig. 363. Eracle e Nesso. Vaso attico primitivo. Atene.

Fig. 364. Cratere di Klitias ed Ergotimos (« vaso François ») da Chiusi. Firenze.

trica, la quale dà, anche alle scene figurate, l'aspetto di ornamentazione spesso a danno della chiarezza del contenuto. A questi avanzi della pittura ionica in argilla si accompagnano solo scarse tradizioni letterarie. Boularchos di Samo avrebbe già nel VII secolo rappresentato la distruzione di Magnesia per opera delle orde dei Cimmerî in un quadro divenuto celebre che, se la tradizione è degna di fede, sarebbe il più antico quadro storico greco. Più tardi Kalliphon di Samo dipingeva la battaglia omerica presso le navi, anzi con una pittura del passaggio di Dario sopra il Bosforo (514) veniva toccato il campo della storia contemporanea, per quanto possa rendere comprensibile l'origine di questa pittura lo scopo di servire come dono votivo del costruttore del ponte, il samio Mandrokles.

Accanto a Corinto e alle città ioniche appare Atene e qui come altrove mantiene la sua missione storica di mediatrice tra correnti diverse. L'Attica aveva già preso parte allo sviluppo dello stile geometrico la cui creazione più importante è rappresentata dai « vasi del Dipylon » (fig. 290). A questo punto si riannodano i cosiddetti vasi protoattici con figure di leoni e di piante, dovute ad influenze orientali (fig. 349). Ben presto anche qui prende il primo posto il mondo dei miti greci; uno dei vasi più grandiosi presenta, sul collo, Eracle che uccide il centauro Nesso (fig. 363), e sul corpo la morte di Medusa; ambedue i soggetti non disposti a fascia, e il primo perfino inquadrato a modo di metopa, innovazione importante in quanto che il quadro perde il puro carattere decorativo ed acquista maggiore indipendenza. A questa rinunciano ancora i « vasi di Vurva » ornati a zone di animali e rosette di riempimento. Accanto a Corinto, la cui influenza sull'Attica ad ogni modo non può essere documentata con ricchi ritrovamenti di vasellame importato, le scoperte sull'Acropoli di Atene danno testimonianza di una notevole importazione di vasi ionici. Verso la prima metà del VI



Le Horai Dioniso Chariklo, Estia, Demetra Iris, Chirone Peleo Casa di Tetide.
Fig. 365. Gruppo di testa del corteo nuziale nel vaso François .

secolo al tempo di Solone, nel quartiere ateniese « dei vasai » Kerameikos), il quale allora, in seguito alla legislazione di Solone, accolse molti lavoranti stranieri, si sviluppava lo stile attico antico, più ricco del protoattico, non così rigido come il corinzio, non così vivace come lo ionico, e di una grande accuratezza e nitidezza di esecuzione. L'esemplare più perfetto e già assai sviluppato l'offre il vaso detto dal suo scopritore « vaso François » che proviene da Chiusi ed è ora in Firenze, con le sue ricche rappresentazioni mitiche che ricoprono tutto il grande cratere alto m. 0,66, fig. 364; esso è uscito dalla fabbrica del vasaio Ergotimos ed è stato dipinto da Klitias ed è il corrispondente attico in pittura dell'arca di Cipselo e del trono di Amicle (pag. 200 ss.): al pari di quelli esso mantiene la composizione a fasce e dispiega dinanzi a noi una serie di quadri che raccontano perspicuamente miti diversi. È difficile ritrovarvi un pensiero unitario poichè se anche si osserva una predilezione per il mito di Achille — la zona principale che gira intorno al corpo del vaso rappresenta con una ampiezza ed una formulazione epica il corteo degli dèi per le nozze di Peleo e Tetide (fig. 365), al di sotto vi è la prima importante impresa di Achille sotto Troia, l'inseguimento di Troilo, il giovane figlio di Priamo, e al di sopra una delle ultime azioni di Achille, i giuochi funebri per la morte dell'amico Patroclo — vi sono d'altra parte anche altri miti egualmente importanti e quelli che si riferiscono ad Achille non costituiscono nè per spazio nè per contenuto una voluta unità. Così ad esempio il corteo degli dèi per il suo scopo decorativo occupa un eccessivo spazio. Che noi abbiamo qui a che fare con una creazione che è sulla corrente della tradizione, lo provano i pochi altri avanzi di un vaso di Sophilos, la cui rappresentazione concorda con la zona principale del vaso François (fig. 366) ma nella sua policromia sembra tradire l'influenza corinzia. Con una gran parte di vasi attici il vaso François condivide la sorte di essere stato ritrovato in Italia e propriamente in Etruria, mentre altri prodotti della medesima fabbrica di Ergotimos sono tornati alla luce tanto in Naucrati quanto in Gordion di Frigia: prove

Fig. 366. Corteo nuziale su un vaso di Sophilos. Atene.

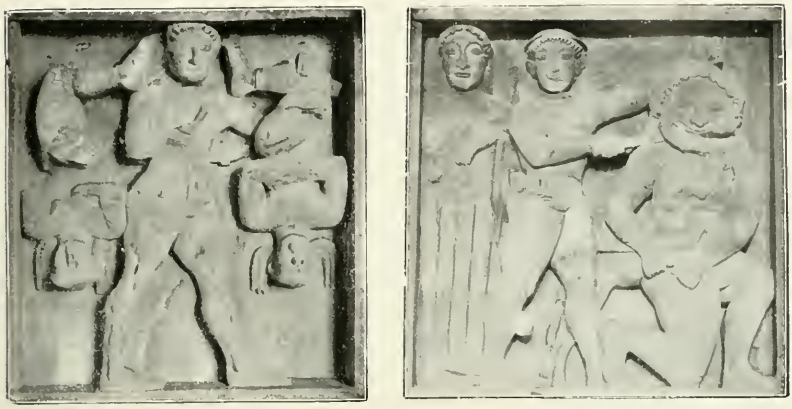
Fig. 367. Lamina di bronzo battuto. Da Olimpia. Atene.

queste dell'inizio dell'espansione commerciale che l'industria ceramica attica ha avuto durante due secoli circa a preferenza verso l'occidente.

Rilievo arcaico primitivo. — Come nella pittura così anche nell'arte sorella del rilievo fu necessario trovare nuove forme per il nuovo contenuto, cioè per la ricca mitologia greca. Se il poeta epico che creò la descrizione dello scudo di Achille (pagina 192), non sa nulla di questi miti, si mescolano invece già azioni mitiche con scene della vita giornaliera nella descrizione esiodea dello scudo di Achille (VII sec.), che forse si basa sopra uno scudo reale, un'imitazione ionica calcidese di quelle composizioni orientali a zone fig. 199 che conosciamo

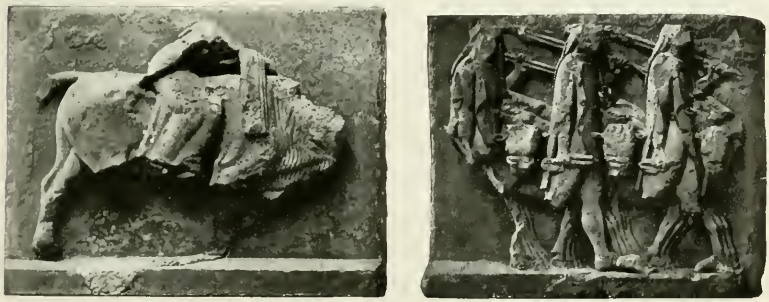
Fig. 368. Zeus ed Eracle. Rilievo in bronzo d'arte ionica arcaica. Da Perugia.

dalle pitture vascolari. Nel VI secolo sono già amate da per tutto delle grandi combinazioni di scene mitiche in tutti i materiali, bronzo, legno, pietra. Una grande ricchezza di miti ci si presenta già nel tempio di Atena Chalkioikos in Sparta, le cui pareti erano rivestite di numerosi rilievi mitologici in bronzo, opera di Gitiadas: delle grandi scene di dèi si alternavano con le gesta degli eroi dorici. Ad esemplari cretesi di tali edifici rivestiti di bronzo fu già accennato sopra a pag. 179. Noi possiamo anche paragonare una più recente lastra in bronzo battuto di Olimpia (fig. 367), probabilmente proveniente da un sostegno triangolare di un bacino (engytheke), la quale presenta in quattro zone sovrapposte aquile, Grifi, Eracle in lotta col Centauro e l'Artemide alata come dominatrice di belve; mentre nella seconda e quarta zona si fanno valere delle influenze orientali, la prima e la terza sono di origine greca e la terza è tolta dal mito. Riccamente ornata in modo particolare era una celebre arca di cedro in Olimpia che una leggenda posteriore metteva in rapporto con l'infanzia del tiranno corinzio Cipselo (regnò dal 657 a. Cr.) ma che secondo l'opinione prevalente era più recente di un secolo. Lavorata in Corinto essa si ricollegava all'antica tecnica del mobilio in legno con incrostazioni d'avorio e conteneva in cinque zone un numero straordinariamente grande di rappresentazioni mitiche (non mai omeriche) e della vita comune, al pari del vaso attico François che è alquanto più recente fig. 364). Un artistico ritmo dominava nella composizione in quanto che le zone superiore, mediana ed inferiore contenevano delle rappresentazioni più grandi a modo di fregio, la seconda e la



a. Eracle si porta via i Cercopi. b. Perseo uccide Medusa.
Fig. 369. Metope del tempio mediano C in Selinunte. Calcare. Palermo.

quarta invece in piccoli campi, forse separati, aggiungevano miti a miti, i quali noi in gran parte ritroviamo ancora simili nelle pitture vascolari; ad esempio una pittura vascolare corinzia (fig. 354) corrisponde quasi figura per figura ad una scena dell'arca di Cipselo e i rilievi di una base in marmo spartana ripetono due scene vicine dell'arca, cioè Zeus che conquista Alcmene per mezzo di una collana, e Menelao che minaccia Elena con la spada, due chiare composizioni contrapposte. Si vede come lo svariato tesoro di miti abbia già ricevuto verso il 600 la sua stabile impronta artistica per opera degli sforzi uniti dei pittori e degli scultori, oltre a ciò, come è stato sopra osservato, per i medesimi soggetti (duelli, incontri, cortei, banchetti e simili) è adoperato il medesimo schema; ma si sente anche la passione con la quale gli artisti presentavano il maggior numero possibile di scene mitiche. L'ultimo esempio di queste opere figurate nelle quali le scene senza legame di contenuto tra loro servono solo alla decorazione, come negli esemplari calcidesi, dorici, attici, l'offre un'o-



a. Europa viene rapita dal toro. b. I Dioscuri portano via la mandra predata.
Fig. 370. Metope di un tesoro in Delfi. Calcare.

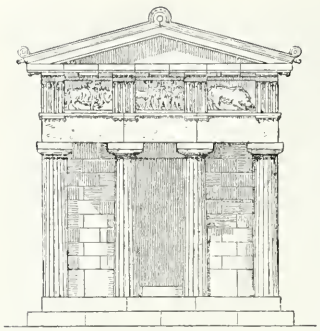


Fig. 371. Tesoro in Delfi (Pomtow) (Sono ricostruiti i trigliti, il frontone, la sima e le pareti).

pera ionica orientale, il grande trono che Bathykles di Magnesia, chiamato dalla Ionia, creò verso il 550 non lontano da Sparta per il colossale Apollo in bronzo di Amicle dall'aspetto di colonna e ornò internamente ed esternamente con rilievi in pietra ed anche con statue che coronavano la spalliera. Di questa grande opera si sono purtroppo conservati soltanto pochi avanzi architettonici straordinariamente caratteristici. L'arte ionica del rilievo, dalla quale provengono queste opere, ha dei campioni anche in un numero di rilievi in bronzo, ad ogni modo più antichi, che sono stati trovati sul suolo etrusco e sono stati forse anche là lavorati, pezzi di rivestimento di carri e di altri utensili (tripodi) in parte con scene di battaglie ricche di figure, in parte con composizioni minori (fig. 368), sempre di forme severe ma in qualche caso con narrazione vivace.

Un'altra occasione per gli scultori di rappresentare dei miti sebbene non in tale ammassamento, la offrivano i templi, in quelle parti che, struttivamente senza importanza, si adattavano perciò nel miglior modo alla decorazione figurata: metope, fregi, frontoni. Nel punto più occidentale del mondo greco, in Selinunte, si sono conservate delle metope a rilievo di diversi templi: tra le più celebri sono quelle del tempio mediano dell'acropoli C (fig. 340), che appartengono presso a poco ai primi decenni del VI secolo (fig. 369). Una metopa presenta Eracle che porta legato ad una traversa come un bottino di caccia i due ladruncoli Cercopi; l'altra mostra l'uccisione della Gorgone alla presenza di Athena, mentre Pegaso, secondo la leggenda, nasce dal sangue di essa. Le figure corte e tozze sporgono dal fondo con contorni netti quasi a modo di statua, ma sono d'altra parte poco modellate. Il profilo e il prospetto, cioè le vedute parallele, si alternano in esse come sempre nella pittura e nel rilievo, per presentare nel modo più chiaro possibile l'azione di ciascuna parte

Fig. 372. Banchetto. Rilievo dell'epistilio del tempio di Asso. Trachite. Louvre.

del corpo. Tale schematismo rivela chiaramente che, nonostante la loro grande sporgenza per la quale appaiono statue applicate ad un fondo, esse sono state concepite come rilievo. Ma un nuovo elemento, appunto agevolato dalla sporgenza delle figure, modifica lo schematismo disegnativo; i personaggi, spezzando tra di loro il rapporto dell'azione, si pongono invece in rapporto con lo spettatore volgendo la testa di prospetto. Cogliamo qui uno degli stadî per cui nella scultura architettonica greca dallo schematismo disegnativo si passò all'applicazione delle posizioni oblique e per cui si crearono i tipi della statuaria disegnativa, come ad esempio la Nike di Archermos (fig. 406). All'arte dorica, all'incirca verso la metà del VI secolo, appartengono anche le metope allungate (fig. 370), che prima erano attribuite al tesoro dei Sicionî ed ora a quello dei Siracusani o dei Megaresi in Delfi (fig. 371). L'edificio è stato restaurato come prostilo a quattro colonne, con una metopa per ciascun intercolumnio, quindi simile al tempio di Apollo in Siracusa (fig. 341). Dei miti diversi, adattati a fatica nello spazio ristretto, appaiono qui in aspetto ancora semplicissimo ma in un'esecuzione notevolmente migliore. Una volta a tutti questi rilievi, come in generale a tutta l'arte arcaica, era aggiunta la pittura, la quale sola dava alla scultura il suo giusto effetto.

Fig. 373. Base e tamburo a rilievo di una colonna del tempio di Artemide in Efeso. Museo Britannico.

Mentre la metopa obbliga ad una stringata composizione della scena, il fregio permette che questa si distenda su una lunga zona. In Egitto i fregi servivano alla decorazione delle pareti; un'ornamentazione a fregi si è sviluppata nelle varie opere dell'arte minuta greca, ed in Asia Minore fu adoperata anche più tardi (monumento delle Nereidi, Gjölbasci, Mausoleo) per ornamento di pareti lisce. Da tali modelli il fregio figurato è stato trapiantato nei templi. Ed in verità non è il tempio ionico nel quale noi troviamo per la prima volta il fregio a rilievo (confr. fig. 346), ma è il tempio dorico di Assos nella Troade (fig. 344, 372) dove i rilievi in maniera del tutto insolita coprono l'epistilio, il quale altrimenti come parte struttiva importante manca per lo più dell'ornamentazione figurata. Qui il fregio appare in unione con le metope ed in verità di nuovo in uno stile il quale, ricordando il rivestimento con lastre di bronzo, e forse anche sotto l'influenza reale di un'opera come quella del tempio della Chalkioikos (sopra pag. 200), accentua fortemente i contorni ma presenta scarsa trattazione dei piani, al che certo avrà contribuito il resistente materiale, una dura trachite. Probabilmente anche nella scultura come in tutti questi casi

Fig. 374. Eracle e l'Idra. Frontone a rilievo in poros. Acropoli.

Fig. 375-a. Eracle in lotta con Tritone. Metà sinistra del frontone di un tempio arcaico in poros. Acropoli.

nell'architettura doveva esservi stato applicato uno strato di stucco e senza dubbio si era fatto assegnamento anche sull'effetto dei colori. Questi rilievi nel « Vecchio marino » a corpo di pesce, nelle figure dei leoni e delle Sfingi, rivelano una dipendenza dalla cerchia dei soggetti orientali: tuttavia sorge un nuovo elemento nell'unione di scene mitiche ed umane (pag. 195), come ad esempio nel banchetto che solo a gran fatica è stato adattato allo spazio (fig. 372). Gli animali, specialmente i tori, sono riprodotti con vivezza. Un compito particolare lo presentò il tempio di Artemide in Efeso (pag. 189). Le sue colonne in parte donate da Creso verso il 550 (fig. 312, 345) avevano nel loro tamburo inferiore un fregio a rilievo (fig. 373), nel quale colpiscono la naturale trattazione delle pieghe e la freschezza carnosa dei volti, quest'ultima una caratteristica puramente ionica; in una testa di donna si presenta una concezione quasi pittorica. Il rivestimento delle colonne di sostegno con una decorazione figurata corrisponde più al costume orientale che al greco. Egualmente insolita è la decorazione della sima con rilievi figurati.

Anche dei rilievi di frontoni si trovano i primi esempi in questo periodo antico. Il triangolo frontonale allungato, la cui altezza va decrescendo verso le estremità, presenta grandi difficoltà ad essere riempito di figure ed esse infatti sono state superate solo a poco a poco. Questo appare in modo particolarmente chiaro in alcuni rilievi di frontoni in calcare locale (poros) che sono stati trovati sull'Acropoli di Atene; essi in parte provengono già dall'età di Solone. Un frontone quasi completamente conservato e composto a modo disegnativo e concordante per il tipo con le scene dei vasi (fig. 374) presenta in un rilievo piatto, vigorosamente colorito, la lotta di Eracle contro l'Idra e di esso tutta una metà è assegnata alle potenti spire del mostro dalle nove teste la cui coda serpentina riempie abilmente l'angolo. Anche i frontoni non di poco più recenti dell' « Hekatompedon » (fig. 332) adoperavano un simile espediente artistico. Mentre in un frontone, il cui gruppo centrale è ignoto, due

Fig. 375-b. Demone tricorporeo (Tifone). Metà destra del frontone di un tempio arcaico in poros. Acropoli.

Fig. 376 Parte anteriore del demone tricorporeo (fig. 375-b).

grandi serpenti riempivano gli angoli, l'altro frontone (fig. 375-a) era occupato a sinistra dalla lotta di Eracle contro il Tritone, nel mezzo forse da una Nereide fuggente e a destra da un mostro tricorporeo a code serpentine (« Typhon » fig. 375 b) al quale i capelli turchini, gli occhi verdi e i corpi serpentini listati di turchino e di rosso prestano un'aspetto quasi grottesco (fig. 376). Queste composizioni sono contraddistinte da un'ingenua passione per il colore, da una grande precisione tecnica e da una perspicua abilità narrativa. La forma dei corpi sorprende per la sua fresca

Zeus Athena Eracle Ermete

Fig. 377. Ingresso di Eracle nell'Olimpo. Frontone dell' Acropoli. Poros.

Fig. 378. Apollo di Thera. Marmo. Atene.

e viva concezione. Di un piccolo tempio alquanto più recente (metà circa del VI secolo) si è potuto rimettere insieme un frammento del gruppo del frontone, il quale rappresenta l'ingresso di Eracle nell'Olimpo (fig. 377).

Al territorio d'influenza dell'arte corinzia appartiene un grande rilievo di frontone che fu scavato in Corfù (Kerkyra). La sua decorazione è composta di più scene che non sono legate tra di loro per il contenuto. Nel mezzo vi è una Gorgone corrente con Pegaso e Crisaore (confr. pag. 202), ai due lati vi sono dei leoni accovacciati e poscia a destra vi è Zeus che fulmina un Gigante, ed a sinistra una figura in lungo vestito, seduta presso un altare, in atto di alzare supplicante la mano verso un colpo minaccioso di lancia: forse è Priamo.

Sviluppo della statua. — Anche al problema della riproduzione statuaria della figura umana hanno contemporaneamente lavorato all'incirca dal VII secolo le varie stirpi. Da due lati esse ricevettero una spinta decisiva, dall'Egitto e da Creta. Il vivo commercio con l'Egitto che durava dal VII secolo offriva spontaneamente agli Ioni ed ai loro compagni come modello le opere d'arte là vedute. Là essi contemplarono le statue create con rigido parallelismo di vedute (pag. 26 s.), col piede sinistro avanzato, braccia pendenti e pugni chiusi, le statue sedute similmente serrate nella loro corporeità, le lunghe file di statue che fiancheggiavano gli accessi ai

Fig. 379. Apollo, statua dallo Ptoion. Marmo. Atene.

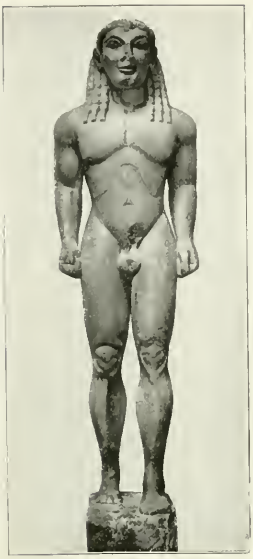


Fig. 380. Kleobis (o Biton), opera di Polymedes di Argo. Marmo. Delfi.

Fig. 381. Apollo di Tenea. Marmo. Monaco.

templi. Una tradizione tarda voleva per ciò riportare all'insegnamento egiziano un Apollo così eretto, che Theodoros e Telekles di Samo, uno dei centri principali dell'arte di quel periodo, avevano intagliato in legno, e l'arte della fusione sviluppatasi allora in Samo risale certamente all'Egitto.

Siamo soliti designare col nome di Apollini le figure che riproducono il tipo indicato del giovane nudo eretto, e in qualche caso il nome è appropriato, ma sono per lo più immagini umane, particolarmente immagini di defunti, innalzate sulle loro tombe e là ritrovate e più tardi anche statue di vincitori. Il tipo fondamentale egiziano viene conservato, soltanto che le statue, secondo l'uso della palestra, sono completamente nude, ciò che è caso rarissimo nell'arte egiziana, e l'acconciatura dei capelli, per lo più discendente in una larga massa sulla nuca e in rari casi per la figura maschile avvolti a riccioli ricadenti davanti, ha soltanto in apparenza una somiglianza con l'acconciatura egiziana, giacchè il klaft egiziano con cui lo si confronta è una cuffia che celava i capelli sottostanti. Il perfezionamento di questo tipo di statua viene perseguito con sempre nuovi tentativi e le singole statue, nonostante la loro concordanza nei tratti fondamentali, hanno un carattere individuale. Il volto ha da principio un'espressione insulsa, che si muta solo a poco a poco; i grandi occhi sporgenti, talvolta collocati un po' obliquamente, che facevano assegnamento sulla pittura, governano l'espressione; spesso un leggiero sorriso, ottenuto col rialzamento degli angoli della bocca, vuole accennare ad una vita interiore. Nel corpo attraggono l'attenzione dell'artista soprattutto le parti nelle quali nel modo

più chiaro sporge l'ossatura; solo a poco a poco le parti molli, il petto e il ventre raggiungono la loro più giusta conformazione. Gli esemplari trovati nelle isole sono per lo più snelli con leggiero arrotondamento delle parti del corpo e con spalle fortemente abbassate. Come esemplare può servire una statua funeraria proveniente da Thera (fig. 378). Anche Nasso, l'isola ricca di marmi, un centro importante accanto a Samo di produzione artistica in questo periodo primitivo, è rappresentata in questa serie; una figura di marmo nassio (fig. 379) proviene dal santuario di Apollo sullo Ptoion.

Tra tutti i luoghi più differenti dell'Egeo da cui sono uscite statue di questo tipo, dalle isole dell'Asia Minore e dalle Sporadi sino al Peloponneso e all'Acarnania, il centro dal quale sembra che sia partita una maggiore influenza fu Creta. L'antica isola di Minosse, la quale una volta aveva dato la sua arte a tutto il mondo greco, non aveva perduto ancora la sua importanza artistica dal tempo dell'occupazione dorica. Alcune sculture cretesi conservate, di grande antichità, testimoniano l'esercizio di un'arte statuaria di particolare carattere, completamente diverso dalla maniera ionica. Queste opere sono contraddistinte da qualche cosa di secco e di angoloso come se fossero intagliate dal legno ed hanno un'espressione severa quasi contratta. Esse sono relativamente piatte, arrotondate agli angoli e solo a poco a poco acquistano un maggior volume ma accentuano sempre la veduta anteriore, come quella che era destinata allo spettatore mentre solo gradualmente vengono elaborate le vedute laterali. Cogliamo qui in modo evidente come questa statuaria, al pari di tutte le statuarie primitive, sia creata secondo un rigido parallelismo di vedute, cioè con una combinazione di vedute di prospetto e di profilo. Quest'arte dorico-cretese si trasferì nel Peloponneso. Come furono degli architetti cretesi quelli incaricati della costruzione del tempio di Artemide in Efeso (pag. 188), così a scultori cretesi, Dipoinos e Skyllis, si ascrisse questo merito. Che essi come anche altri artisti di età storica siano stati messi in rapporto col mitico Dedalo non ci deve indurre a trascurare una tradizione così ben confermata dai monumenti conservati. Adunque essi all'incirca nel VII secolo si sarebbero trasferiti da Creta a Sicione, un centro di antica attività artistica, dove fu loro compito di ornare, con immagini degli dèi in legno e marmo, i templi. La posteriore antichità conosceva le loro opere ancora in Sicione e nei dintorni (Argo, Tirinto, Cleonea) e perfino in Ambracia. Oltre ad Apollo ed Artemide, ad Eracle ed Athena di Sicione viene ricordato in Argo un gruppo dei Dioscuri con i loro cavalli, mogli e figli in ebano con aggiunte di avorio. Senza dubbio anche essi adoperarono questo tipo di « Apollo ». Un grande numero di statue in marmo simili si è ritrovato nel territorio della loro attività, in Tenea, Delfi, Beozia, Azio. È propria di tutte queste statue una costruzione più solida e più quadrata con spalle alzate ed un'espressione del viso più severa di quella delle statue ioniche del medesimo tipo; ma anche qui risalta il medesimo sforzo di rendere gradualmente più perfetta, con una osservazione dei particolari, la costruzione del corpo. Un esempio rappresentativo è la statua di Delfi (fig. 380) di grandezza un po' maggiore del vero, col suo cranio piatto, la disposizione dei capelli a ciocche sul davanti che richiama al tipo femminile e con la costruzione tarchiata del corpo. Le braccia leggermente piegate, il tentativo di rendere l'orlo della cassa toracica con una linea incisa, la trattazione del ginocchio meritano attenzione. Insieme a questa statua se ne è trovata una perfettamente corri-

STATUA IN MARMO DI UN GIOVANE - DALL'ATTICA. MONACO.

Fig. 382 a, b. Statuetta femminile in calcare. Prima in Auxerre, o.a al Louvre.

Fig. 383. Artemide dedicata da Nikandre. Da Delo. Atene.

Fig. 384. Hera dedicata da Cheramyes. Da Samo. Louvre.

spondente e l'iscrizione ci dice che sono opere dell'artista Polymedes di Argo. Esse sono le statue con le quali gli Argivi, secondo il racconto di Erodoto, avevano onorato l'amor figliale di Kleobis e Biton. Il dato di fatto che qui un Argivo lavora in uno stile affine al cretese ci costringe alla conclusione che gli artisti cretesi immigrati sicuramente non erano più progrediti, forse erano alquanto più arcaici di Polimede. Uno stadio più recente è rappresentato dalla statua funeraria di Tenea presso Corinto (fig. 381), che unisce la svelta statura e le spalle pendenti del tipo ionico con il rigido e il muscoloso della maniera dorica e che, nella freschezza del suo aspetto, nei tratti individuali del viso, nella lavorazione del ginocchio e degli stinchi rivela un artista di particolare slancio. Ricordiamo infine per le sue proporzioni colossali, nella quale la mole va a detrimento della finezza dei particolari, un Apollo ritrovato al capo Sunio. Esso sembra ricollegarsi alla maniera dorica ed ha tratti di arcaismo che lo fanno più antico dell'Apollo di Tenea.

Su questo semplice tipo la statuaria greca fece il suo primo tirocinio; qui ebbero occasione specialmente i Dori di sviluppare il loro ideale di bellezza fisica. Gli esemplari conservati sono per lo più in marmo, ma prima del marmo e del calcare, un materiale assai amato per le statue sin da tempo antico era il legno; ad esempio quasi tutte le più antiche statue degli dèi, che in parte erano datate all'età omerica, erano figure intagliate in legno di proporzioni modeste (xoana) ed erano in legno perfino le più antiche statue di vincitori in Olimpia dopo la metà del VI secolo. Per immagini minori il materiale preferito fu l'argilla. Del tutto singolare era il colosso di Zeus d'oro massiccio dedicato dai Cipselidi in Olimpia; purtroppo non sappiamo quale aspetto esso avesse.

Accanto alla figura maschile nuda, anzi forse ancor prima di essa, richiese la sua rappresentazione la figura vestita. Anche di essa si sono conservati esempî d'arte cretese, donne sedute o in piedi con vestito senza pieghe e ricca pittura, di

espressione dura, con lunghi boccoli (fig. 382); riccamente ornata di rilievi nel vestito e nella base è la statua seduta di una dea trovata in Prinià, appartenente circa al VII secolo: insieme con una figura corrispondente, essa era adoperata in funzione architettonica (pag. 178 s.). L'influenza ulteriore di questo ramo dell'arte cretese si presenta di nuovo nel Peloponneso (Sparta, Tegea). Anche una testa colossale di Hera in calcare, la quale apparteneva all'Heraion, può essere qui ricordata. Ma il compito principale in questo campo spettò per natura agli Ionî. Prima di ogni altra cosa si fece valere la figura femminile, sebbene essa nell'avvolgimento completo della veste poco rivelasse delle sue forme particolari. La statua dedicata da Nikandre di Nasso all'Artemide di Delo (fig. 383) che sembra tratta fuori da una tavola, in quanto che l'artista si è qui preoccupato solo della veduta anteriore, ed abolendo le vedute laterali ha tolto ad essa la corporeità, è assai vicina alla statuetta cretese (fig. 382); anch'essa non conosce ancora alcuna trattazione di pieghe ma solo una colorazione del liscio vestito. Invece la statua cilindrica di Samo che Cheramyes aveva offerta all'Hera di Samo (fig. 384) fa valere, sebbene in un accenno privo di vita, tanto le pieghe verticali quanto quelle oblique del vestito; un torso trovato sull'Acropoli ateniese che corrisponde a questo tipo presenta una testa assai affine all'Apollo della fig. 379 e dimostra così l'uso generale di queste figure femminili nella cerchia ionica. Una trattazione delle pieghe già più vivamente sentita la presenta una statua maschile in marmo di Samo ed un vestito di maggior ricchezza lo doveva avere la statua intagliata della samia Hera velata, a noi nota d'altronde soltanto dalle monete, la quale dalla tradizione paesana veniva attribuita a Skelmis, che è per lo meno simile per nome al demone della montagna idea, da altri all'egineta Smilis: tuttavia si tratta qui verosimilmente di un ricoprimento dell'idolo in legno con vesti reali. Non mancavano anche statue sedute. La via sacra, che dal porto di Panormos conduceva al celebre tempio di Apollo (Didymaion) presso Mileto (pag. 188 s.), era, forse secondo il modello egizio, fiancheggiata sui due lati da leoni giacenti e da statue sedute (membri delle famiglie regnanti che si dedicavano al dio in immagine, fig. 385). Le dieci statue conservate rappresentano tutta una catena continuata di sviluppo. In generale esse sono pesanti e mancano

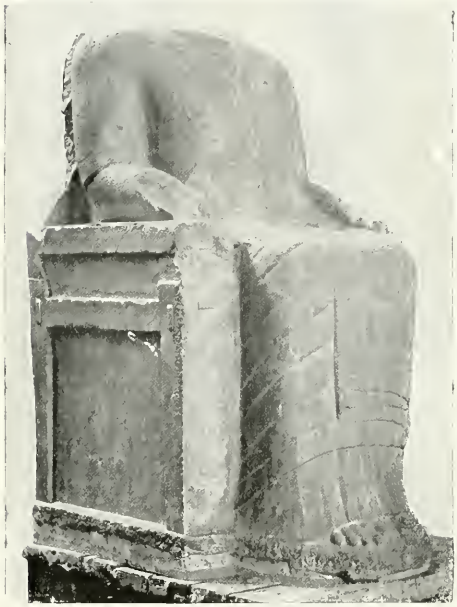


Fig. 385. Statua di Chares, signore di Teichiussa, proveniente dalla « strada sacra » del Didymaion presso Mileto. Marmo. Museo Britannico.

di qualsiasi vita e movimento, sono massicce di proporzioni e deboli nella riproduzione dei particolari, le più antiche sono senza accenno di pieghe: tuttavia presso qualcuna, nella fine pieghettatura del chitone e nella disposizione del mantello, si rivela già un sentimento più delicato, e da tutte traspare un'alta coscienza della dignità. La policromia, della quale si sono conservati degli avanzi ornamentali, contribuiva molto qui come da per tutto all'avvivamento delle figure. Figure simili sedute di defunti provengono dalla necropoli di Mileto; una immagine seduta di Aiakes, padre di Policrate di Samo (verso la metà del VI secolo), eseguita già con finezza offre un punto di appoggio per la cronologia.

Anche l'Attica prese parte allo sviluppo dell'arte statuaria. Alcuni dei primi tentativi della fine del VII secolo sono stati già ricordati (pag. 204 ss.). La statua più conosciuta di questo periodo attico primitivo, e che, sebbene eseguita in marmo, tuttavia chiaramente si riannoda alle sculture in poros, è il cosiddetto Moschophoros (fig. 386), immagine del dedicante Rhombos il quale porta un vitello della sua mandria sulle spalle per dedicare se stesso e l'animale alla dea della città. Il suo viso pieno e gioviale ricorda le teste ioniche e come tutte le opere attiche antiche rivela una più intima vita interna. La statua è in marmo scuro dell'Imetto, il quale tuttavia, poco adatto per la scultura, fu presto sostituito dal marmo pentelico.

Fig. 386. Statua di Rhombos, il cosiddetto Moschophoros. Marmo dell'Imetto. Atene.

Fusione in bronzo. — Quali inventori della fusione in bronzo valevano Rhoikos e Theodoros di Samo (verso il 600), celebri nello stesso tempo come architetti (pag. 188). La fusione in bronzo certamente era in uso da tempo nell'Egitto, nell'Assiria, nella Fenicia (pag. 25 s., 61, 74 s., 93 s.); l'invenzione è adunque, come assai frequentemente, piuttosto un'importazione in terreno greco. Delle piccole figure in bronzo fuse si trovano già negli strati più profondi di Olimpia. La novità quindi deve aver consistito nell'applicazione della fusione a grandi statue, vale a dire nell'aver accolto l'abile fusione in bronzo già nota in Egitto con applicazione della saldatura per riunire i singoli pezzi. Esempî di fusione massiccia si sono conservati. Per gli antichi valeva come documento una statua rozza della Notte, opera di Rhoikos in Efeso, così come un sostegno in ferro adorno di figurine di un grande cratere in argento dedicato da Alyattes (morto nel 560) in Delfi dava occasione di attribuire al suo artista Glaukos di Chio l'invenzione della molto più difficile saldatura del ferro (saldatura forte al fuoco). Del resto il ferro non ha avuto alcuna parte nell'arte greca; la fusione in bronzo si perfezionò verso la fine del VI secolo nel Peloponneso. La statua a colonna dell'Apollo di Amicle presso Sparta (pag. 202) era certamente ancora fatta di lamine di bronzo inchiodate, una tecnica che ancora verso la fine del VI secolo usava Klearchos di Reggio in una statua di Zeus per Sparta.

Toreutica, glittica e conio. — Theodoros di Samo era anche celebre come orafo: un suo cratere d'argento stava in Delfi, uno d'oro nel palazzo del re in Susa, dove anche un platano di oro e un tralcio di vite carico di grappoli in oro rifulge-

Fig. 387. Eracle con Tritone. Pietra delle isole » in steatite. Museo Britannico.

Fig. 388. Giovane con nappo ed oinochoe. Scarabeo in corniola. Coll. Beugnot poi Crosby.

Fig. 389. Toro. Scaraboide in cristallo di rocca. Museo Britannico.

Fig. 390. Airone. Scaraboide in calcedonio. Opera di Dexamenos di Chio. Pietrogrado.

vano come cimelî assai ammirati del lavoro greco. Theodoros godette inoltre fama come incisore di pietre dure, un'arte che esercitava anche il suo compatriotta Mnesarchos, il padre del filosofo Pitagora, nato verso il 575. Già nell'antico Egitto erano in uso delle pietre incise in forma di scarabei; nella Mesopotamia veniva sviluppato per il medesimo scopo il cilindro sigillare con rappresentazioni incise (pag. 61): ambedue le forme trovarono diffusione al di là dei confini del loro paese di origine e degli esemplari importati sono tornati alla luce negli scavi della civiltà cretese-micenea. Questa civiltà conosce sigilli più antichi in avorio ed altro materiale morbido, li conosce poi in oro e in pietra dura (fig. 287 s.) e il largo uso del sigillo è attestato dalle innumerevoli impronte in terracotta ritrovate nei palazzi cretesi. Nelle cosiddette « pietre delle isole », sotto il cui nome si comprendevano da principio anche prodotti dell'arte egea, riconosciamo ora la continuazione di quest'arte glittica fino al VII secolo (fig. 387) ed è essa particolarmente rappresentata in Melo. Theodoros era, come sembra, celebre per uno scarabeo con una quadriga incisa e per l'anello di Policrate. La prima forma fu soprattutto amata nella Ionia (fig. 388); sul piano inferiore è incisa la figura, la parte superiore presenta invece la forma dello scarabeo (confr. fig. 881 s.). I tratti naturali di questa forma furono più tardi sempre più trascurati e fu solo conservata la forma generale (scaraboide). Quest'arte fiorì ulteriormente in quelle contrade (fig. 389; uno dei suoi più eminenti rappresentanti di periodo più tardo nella seconda metà del V secolo fu Dexamenos di Chio (fig. 390). Alla glittica è assai affine l'arte dell'intagliare i conî. La coniazione della moneta, vale a dire la garanzia del giusto peso con uno stampo di stato, proviene dall'aurifera Lidia (prima del 652 sotto Gyges), ma ha ricevuto nelle città ioniche la sua prima impronta artistica. Focea sembra aver preceduto le altre; seguirono le restanti città da Clazomene e Chio sino a Samo e Mileto e tosto si diffuse il costume per tutto il mondo greco (Eubea, Egina). Si coniava in oro, in elettro (oro bianco) e in argento, da principio solo da un lato (il rovescio presentava in origine un quadrato incavato) poscia su ambedue. Alla quantità di centri monetarî andava di pari passo una varietà anche maggiore di conî. A simboli religiosi e segni araldici seguirono a poco a poco teste di divinità ed altre rappresentazioni (fig. 391 s.); da rozzi principî si perfezionò di grado in grado lo stile. Così le immagini delle monete accompagnano tutto il corso della scultura greca come prodotti piccoli ma delicati e caratteristici dei diversi stili e acquistano anche grande importanza per la storia dell'arte per il fatto che frequentemente nel lato posteriore o come accessorio presentano imitazioni di statue celebri.

Fig. 391. Moneta d'argento di Kalymna (?). VII secolo.

Fig. 392. Eracle. Moneta di Taso. V secolo.

VI. — IL PERIODO PISISTRATEO.

L'epoca sinora descritta dei tentativi e delle ricerche non si lascia nettamente determinare nel suo limite inferiore. In alcune regioni, in alcuni rami dell'arte, lo sviluppo giunse ad una meta più rapidamente, in altri più lentamente. Alcuni degli sviluppi descritti giungono sino alla metà del VI secolo, mentre d'altra parte già al principio del secolo si compierono degli avvenimenti che furono di grande importanza anche per l'arte. Nell'anno 585 la splendida signoria dei Cipselidi, amanti dell'arte, era giunta a termine in Corinto. Verso il 570 moriva in Sicione il potente e fastoso tiranno Clistene. Egualmente Megara con la perdita dell'isola di Salamina, passata ad Atene, aveva ricevuto un grande colpo, mentre Atene in conseguenza dei saggi ordinamenti di Solone fioriva specialmente per il rapido crescere della sua industria. Inoltre verso il 580 venivano istituiti i giuochi pitici, istmici e nemei, gli olimpici acquistavano nuovo slancio e nel 566 si stabilivano in Atene le grandi Panatenee. Negli agoni di tutte queste feste giungeva al suo più alto sviluppo l'arte ginnastica.

Seguiva l'ultimo periodo della tirannide. Nel 561 Pisistrato si impadroniva per la prima volta del governo di Atene che egli e i suoi figliuoli dal 541 in poi tennero per 30 prosperi anni cosicchè da essi si può ben denominare tutta l'età. Contemporaneamente dei tiranni come Ligdami di Nasso e Policrate di Samo accrescevano l'autorità e il rigoglio di queste isole. I Greci dell'Asia Minore, al contrario, dalla conquista di Ciro (545) sentivano sempre più il peso del dominio persiano ed emigravano in parte verso la Grecia e l'occidente diffondendo la loro cultura. In egual senso agiva la sempre maggiore passione migratoria degli artisti la cui attività sempre meno rimaneva legata alla loro patria. D'altra parte sempre più nella Magna Grecia e in Sicilia le colonie ioniche furono sopraffatte dalle doriche; con Akragas (Agrigento) fu fondata nel 581 da Gela l'ultima grande colonia greca dell'occidente.

Architettura. — La rinnovata influenza della madre patria sull'occidente si rivela chiaramente nel colossale tempio di Apollo (G) in Selinunte (m. 50 × 110 $\frac{1}{3}$) alla cui costruzione si lavorò per più di 100 anni (fig. 393), condizione di cose che ebbe influenza nel mutamento delle forme dei capitelli e che fa riconoscere il graduale progredire della costruzione dai lati di nord e di est verso sud-ovest. Qui appare chiaramente applicato il rapporto tra la cella e il colonnato ma il corridoio tra essi è largo appunto due intercolumnî in modo che ne risulta uno pseudodiptero. È questo il primo tempio dorico a otto colonne. Inoltre si è rinunciato al megaron chiuso dalla parte posteriore e, come in Grecia, si è aggiunto un opistodomo aperto mentre il pronao è ampliato per mezzo di un vestibolo a colonne posto in istretto rapporto col periptero e l'ingresso è così divenuto più im-

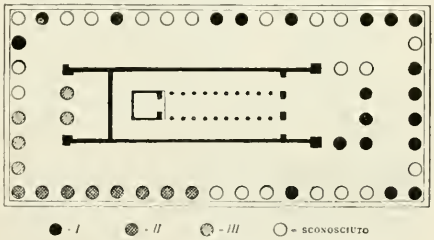


Fig. 393. Tempio di Apollo (G) in Selinunte.
(Le colonne sono differentemente disegnate a seconda della forma del loro capitello).

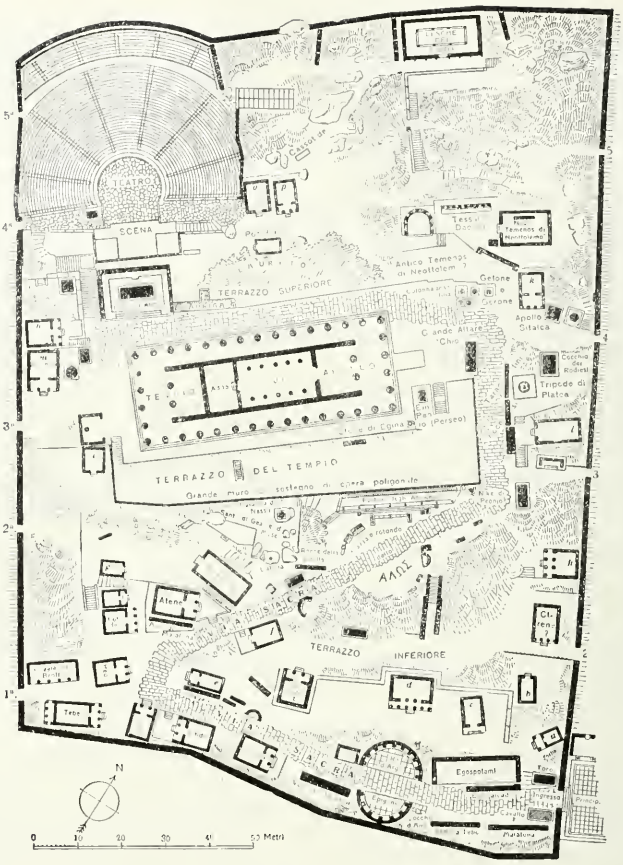


Fig. 394. PIANTA DI DELFI (Pomtow).

(L' adyton del tempio secondo recentissime ricerche non prendeva l' intera larghezza della cella ed era addossato alla parete lunga meridionale).

I numeri 2, 3, 4, 5, 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª indicano gl' ingressi secondari. Il Toro di bronzo a destra dell' ingresso principale era opera di Theopropos di Egina e fu dedicato dai Corciresi verso il 500. Gli Eroi arcadi, opera di Pausanias, Daidalos, Antiphanes e Samolas, erano un dono votivo degli Arcadi per una vittoria su Sparta (369). Il donario dei Peloponnesi per la battaglia di Egospotami (405) era opera comune della scuola policletea. Il Cavallo di Troia era una statua in bronzo di Antiphanes dedicata dagli Argivi (414). Il donario di Maratona (490) innalzato dagli Ateniesi era opera di Fidia. I Sette a Tebe e gli Epigoni, opera di Hypatodoros e Aristogeiton furono dedicati dagli Argivi per la vittoria di Oinoe (456). Il monumento dei Tarantini era opera di Hageladas e fu dedicato per una vittoria sui Messapi (verso il 500). Il Portico degli Ateniesi fu innalzato col bottino di Maratona (490). Gelone e Ierone dedicarono una Nike e dei tripodi per la vittoria presso Himera (480). Il monumento di Emilio Paolo era un' alta base con rilievi, originariamente innalzata dal re Perseo e dopo la sua sconfitta (168) ornata con una statua equestre di Emilio Paolo. La caccia di Alessandro e di Krateros, opera di Lisippo e di Leochares, fu dedicata da Krateros. Il gruppo della famiglia di Daochos, tra cui v' era anche la figura di Agias, copia da un' opera di Lisippo, fu innalzato verso il 340. — Gli edifici segnati con lettere sono in generale non identificabili. — Modificate sono ormai le attribuzioni di alcuni dei thesauroi.

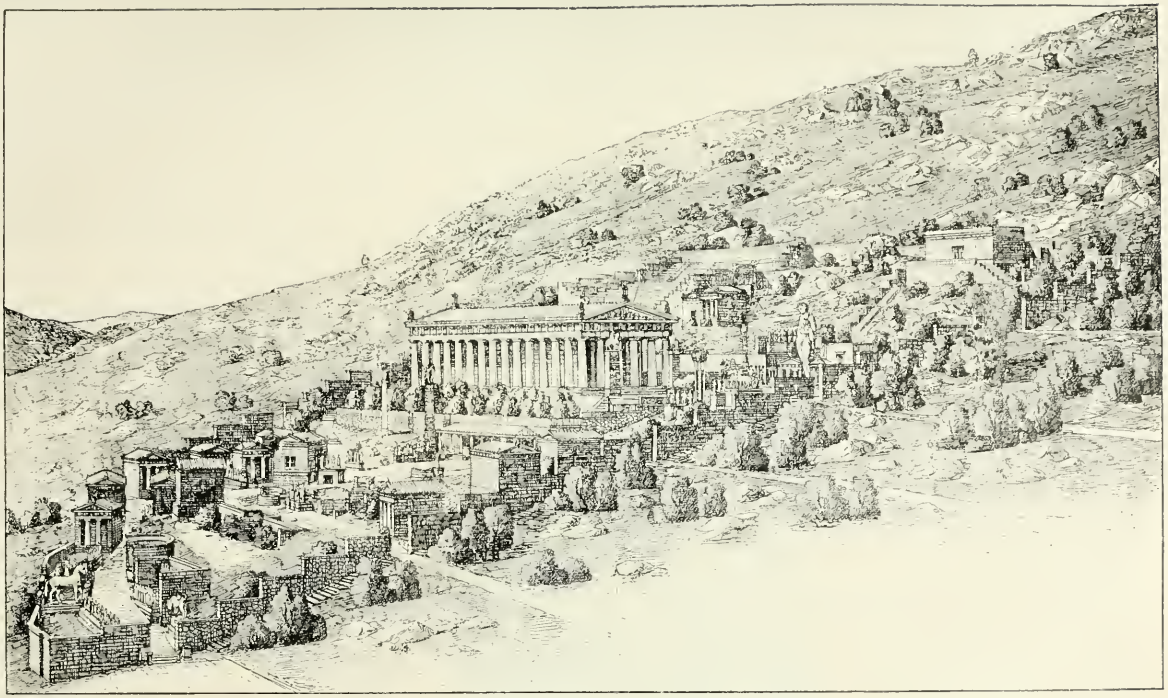


Fig. 395. VEDUTA DEL RECINTO SACRO DI DELFI (POMTOW).

ponente (confr. fig. 337). La cella è qui — per la prima volta in occidente — a tre navate e di forma insolita perchè tutte e tre le navate sono egualmente larghe ed hanno porte separate. L'adyton in forma di una nicchia a cappella per il simulacro ha avuto il suo posto dentro la cella, tuttavia non addossato alla parete di fondo. Finalmente il frontone ha preso il suo aspetto normale a linee ripide. Anche il tempio più antico di Agrigento, il tempio di Eracle, può appartenere a questo periodo. Uno sviluppo ulteriore della maniera achea nell'indirizzo del dorismo canonico è offerto dagli avanzi dei templi in Metaponto (tempio di Apollo o chiesa di Sansone e Tavole Paladine); assai bella è la cornice in argilla dipinta dell'ultimo tempio con una corona di palmette e con espressive teste di leone come colatoi (tav. VII 2), un grande e duraturo progresso di fronte alle soluzioni più antiche di questo problema (fig. 342).

Atene dispiegò nel periodo pisistrateo una viva attività architettonica. Verso il 520 sorse sull'Acropoli il periptero dorico a sei colonne che, conservato ancora nelle sue fondamenta, tra l'Eretteo e il Partenone, è da considerarsi come il tempio di Athena (fig. 500, 34). Si suole dargli il nome di « Hekatompedon » ma è ancora dubbio se questo nome tratto da un'iscrizione si debba ad esso o più tosto al recinto. Secondo una teoria su queste fondamenta in origine si sarebbe trovato il tempio in poros riprodotto nella fig. 332, il quale poscia sarebbe stato allargato in un periptero di 6 × 12 colonne per mezzo di un colonnato; ciò avrebbe avuto per conseguenza una profonda trasformazione del tempio più antico con il contemporaneo allontanamento dei suoi frontoni (fig. 375 s.) anzi dell'intera cella le cui tracce non si possono appunto additare nelle fondamenta. Nella costruzione più recente le colonne e la trabeazione del colonnato erano in poros mentre il marmo pario si introdusse soltanto per le metope, per le sime riccamente dipinte e per le statue del frontone (fig. 425). L'Acropoli fu inoltre ornata di un sontuoso propylon. Già da Pisistrato furono poste presso l'Ilisso le fondamenta di un grande tempio di Zeus Olimpio il quale tuttavia rimase incompleto, e non lontano di qui sorse il piccolo tempio di Dioniso, in connessione alle gare drammatiche stabilite nel 534 (fig. 500, 44). Nella disposizione esso era simile al tempio più antico di Nemesi in Ramnunte (fig. 295) le cui mura poligonali e il simulacro arcaico indicano presso a poco questo tempo. In Eleusi, il cui culto mistico giungeva allora ad alta importanza, fu costruito un sontuoso tempio per le iniziazioni, di forma quadrata con un vestibolo (fig. 532).

Delfi, il comune centro greco di culto e di feste (fig. 394 s.), raggiunse in questo periodo le condizioni fondamentali per il suo arricchimento architettonico. La petrosa « Pytho » si trovava sotto le scoscese pareti del Parnasso sopra un declivio rivolto verso sud, cosicchè ogni nuovo spazio per costruzioni doveva essere acquistato coll'impianto di terrazze. Il punto centrale era costituito dall'antico tempio di Apollo, avvolto di leggende, innalzato nel luogo dell'antico oracolo. L'incendio del tempio, che secondo la leggenda era stato costruito da Trophonios ed Agamedes e che era stato preceduto già da altri edifici, in parte del tutto leggendarî, dette nel 548 occasione ad una nuova costruzione. Anche se il tempio ancora conservato nei suoi avanzi appartiene solo ad una ricostruzione del IV secolo, questa ha tuttavia senza dubbio mantenuto con le fondamenta la pianta del tempio primitivo (confr. fig. 394, dove i dati delle ricerche più recenti sul tempio non poterono ancora essere registrati). La insolita lunghezza (6 × 15 colonne, confr. pag. 162) come per

altri templi si spiega qui per la introduzione di vani particolari, in questo caso cioè per la presenza dello spazio per gli oracoli (adyton) entro la cella. Nel tempio di Delfi si lavorò per molti decennî. Gli Alcmeonidi che erano stati cacciati da Atene dai Pisistratidi avrebbero assunto o l'intera costruzione o, più verosimilmente, il suo completamento e lo avrebbero eseguito con grandiosità maggiore di quello che era loro dovere inquantochè dettero al tempio in poros una facciata in marmo. Dei suoi gruppi frontonali parleremo in appresso (fig. 426). Già prima del tempo della costruzione del tempio erano sorti in Delfi più tesori ed un edificio rotondo (fig. 333) ed oltre a ciò la colonna dei Nassî (fig. 347); nella seconda metà del VI secolo vi si aggiunse il tesoro dei Sifnî così ricco di sculture (fig. 410 ss.), il quale evidentemente gareggiava con quello più antico degli Cnidî, come anche sorsero i primi monumenti di stile ionico nella Grecia (confr. pag. 169) attribuiti agli abitanti di Massalia e di Clazomene (fig. 340).

L'epoca dei tiranni si è data premura di creare anche edifici di utilità pubblica. In Megara il tiranno Teagene (dal 640) aveva già fatto innalzare una grande fontana la quale a causa del suo ricco ornamento di colonne portava il nome di « Hekatostylos » cento colonne); sono state ritrovate parti della camera della fontana con i pilastri ottagonali, (30 in numero); l'aspetto esterno rimane ancora ignoto. Da Megara veniva anche l'ingegnere Eupalinos che perforava in Samo, probabilmente per il tiranno Policrate (morto nel 522), una galleria lunga più di mille metri attraverso il monte per condurre l'acqua e (come due secoli prima in Gerusalemme gli operai del re Hiskias) contemporaneamente dai due lati. Samo possiede anche, probabilmente del medesimo periodo, delle grandiose mura della città; come opera meravigliosa valevano i suoi porti con un molo gigantesco profondo m. 40 e lungo m. 400. In gara con Policrate i Pisistratidi in Atene rinchiusero la fonte Kallirrhoe in un bell'edificio (Enneakrounos, « fontana dalle nove bocche ») il quale godette grande rinomanza; i suoi avanzi con una grande conduttura sotterranea sono stati scoperti sulla pendice orientale della Pnice. La popolarità di questa costruzione appare da non poche pitture vascolari ateniesi del medesimo periodo (fig. 396).

Fig. 396. L'Enneakrounos. Pittura di un vaso attico. Museo Britannico.

Arte dorica. — Nel primo piano sta lo sviluppo della statua. Su due vie si può seguire il lavoro in questo nobilissimo compito dell'arte greca, nel territorio dorico ed in quello ionico. Sempre più il Peloponneso divenne la patria di una statuaria dorica: la prima ispirazione era uscita dagli artisti cretesi Dipoinos e Skyllis

(pag. 208). La loro importanza si rivela non meno nel numero di artisti peloponnesî che vengono designati come loro scolari. Noi li riconosciamo nel modo più evidente come continuatori e perfezionatori del cosidetto tipo di Apollo (fig. 378 ss.), la cui rappresentazione fu sempre più sviluppata e il cui motivo fu reso più vivo: gli avambracci furono sciolti dal corpo e distesi, cosicchè essi ora erano messi in condizioni di ricevere degli attributi i quali erano adatti a caratterizzare più determinatamente la figura rappresentata. Così Tektaios e Angelion, scolari dei sopra ricordati e di origine incerta, dettero all'Apollo delio l'arco in una mano e un gruppo di muse (Charites) nell'altra; esso era una statua di legno con aggiunte d'oro come l'Apollo creato per Tegea da Cheirisophos, un altro artista cretese. Il legno facilitava l'aggiunta di parti separate, che offriva maggiori difficoltà nella pietra. Il medesimo tipo appare anche più tardi nell'Apollo Philesios con l'arco e la cerva, nel Didymaion presso Mileto, un'opera dell'artista sicionio Kanachos (fig. 397), ad ogni modo già in bronzo (vedi sotto), mentre il suo corrispondente in legno del medesimo artista stava in Tebe. L'arte d'intagliare le figure in legno fu particolarmente sviluppata nel ramo lacedemone della scuola di Dipoinos e Skyllis. Molte piccole sculture in avorio del santuario di Artemide Orthia sono appunto in rapporto con essa. Questi intagliatori di immagini crearono sul modello dei loro maestri dei gruppi (Eracle presso Atlante e le Esperidi, Eracle e Acheloo) e propriamente in legno di cedro con aggiunte di oro. Simile fu la maniera artistica di Smilis di Egina (pag. 210) le cui Horai troneggianti in Olimpia stavano accanto ad una Temide di Dorykleidas; in Egina era in voga sino da tempo antico la scultura in legno. L'uso di avorio e d'oro per ravvivare queste statue in legno fu il germe della tecnica criselefantina così fiorente più tardi.

Fig. 397. Apollo Philesios. Statuetta in bronzo. Museo Britannico.

Alla tecnica in legno coltivata in Sparta si sono ricollegati, tuttavia senza ragioni decisive, alcuni rilievi funerarî spartani, che in uno stile particolarmente duro ed angoloso rappresentano i defunti come eroi (fig. 398). Uomo e donna seggono su un trono dietro la cui spalliera si drizza un serpente e tengono in mano una coppa ed una melagrana. Due figure più piccole stanno loro dinanzi e porgono loro un gallo, una granata, un fiore, evidentemente doni che si solevano offrire ai morti. La concezione dei defunti come eroi inferi (a questo accenna il serpente) che continuano a vivere e ad operare era assai diffusa, ad ogni modo la loro rappresentazione su una pietra funeraria costituisce un profondo contrasto con la concezione attica.

Un lato del tutto nuovo dell'arte spartana si pretende di aver imparato a conoscerlo recentemente da quando si è creduto di poter stabilire con gli scavi sul posto che abbiano avuto origine in Sparta i cosiddetti vasi cirenaici; Cirene era una colonia in secondo grado di Sparta. È un gruppo di vasi, per lo più coppe, con fondo bianco e con decorazione policroma. Tutta una serie di gradazioni

cominciando con i vasi che rassomigliano agli antichi prodotti efesî, fa pensare ad un lungo periodo di sviluppo. La più caratteristica è la rappresentazione eccezionalmente ricca di iscrizioni (alfabeto laconio) del re cireneo Arkesilas II verso il 560 come proprietario di nave e commerciante (fig. 399), con richiami locali di ogni genere, una rappresentazione assai gradevole con una leggiera punta di caricatura. È dubbio per altro che la merce che viene caricata sulla nave sia il silfio, la caratteristica pianta della regione: ha piuttosto l'aspetto di lana.

Fig. 398. Morti eroizzati. Rilievo da Sparta. Marmo grigio. Berlino.

Arte ionica. — Dei generi di pittura ionica prima esaminati (pag. 196 ss.) alcuni, ad esempio i sarcofagi in terracotta di Clazomene (fig. 361 s.), discendono sino al nostro periodo; un paio di altri generi gli appartengono o interamente o prevalentemente. La patria sicura di una classe, i cui esemplari finora sono venuti alla luce soltanto in Caere (Etruria) e che per ciò sono chiamati vasi ceretani, non si è ancora ritrovata ma deve certamente cercarsi in oriente. Sono proprio di questo gruppo di vasi l'effetto coloristico, il disegno vigoroso, una composizione talvolta ingenua (Europa e l'isola di Creta), talvolta violenta (Busiride) sempre unita ad una rappresentazione viva, ad una caratterizzazione precisa e facilmente ad una punta di umorismo. Sul vaso di Busiride (fig. 400 s.) la caratterizzazione di Eracle esuberante di forza, degli Egiziani in parte neri, in parte gialli, dal naso adunco, nei loro bianchi vestiti di lino, dei mazzieri nubî accorrenti in aiuto, testimonia tanto di un umorismo originale quanto di un'acuta riproduzione delle particolarità di razza che debbono essere state conosciute dal pittore per propria visione. Anzi non è impossibile che modelli egiziani (come fig. 113 s.) abbiano ispirato la figura di Eracle invincibile in atto di strozzare i suoi avversarî.

Fig. 399. Il re Arkesilas sulla nave come commerciante. « Vaso cirenaico ». Parigi.

Fig. 400. Eracle punisce presso l'altare il re egiziano Busiride e la sua gente. Pittura di un'idria « ceretana ».

Una particolarità architettonica ionica presenta l'altare: tre volute che noi sull'analogia della figura 299 dobbiamo considerare come veduta laterale di un triplice kyma a foglie. Questa classe di vasi si distingue dalle altre ioniche per il suo fondo più scuro, una particolarità che ritorna anche su altri vasi che si rinvengono in Italia e che in parte hanno un carattere similmente umoristico (fig. 402 s.). Non è adunque esclusa la possibilità che questi vasi si debbano a Ionî i quali, in seguito alla conquista persiana (545), avessero abbandonato l'Asia Minore e, secondo l'esempio dei Focesi, si fossero stabiliti sulle coste d'Italia. Una conseguenza simile di quegli avvenimenti noi apprenderemo a conoscere in appresso per Atene (pag. 235).

Mentre i vasi ionici orientali per lo più mancano d'iscrizioni e così rendono difficile la loro localizzazione, numerose iscrizioni hanno fatto riconoscere l'euboica Calcide come uno dei centri più fiorenti di fabbricazione di vasi. Essa coltivava da lungo tempo questo ramo dell'arte ed aveva forse già esercitato un'influenza su

Fig. 401. I negri accorrono in aiuto. Rovescio della figura 400.

Fig. 402. Paride presso il suo gregge.

Corinto, con la quale gareggiava nel commercio e nella navigazione (pag. 195), ma sembra che ancora nel nostro periodo sia stata attiva in questo campo, forse fino al suo assoggettamento per opera di Atene (506). Poichè quasi tutte le città ioniche spingevano i loro prodotti fino in Italia, così anche Calcide, le cui colonie (Kyme) fiorivano sul mar Tirreno, si trovava in attivi rapporti con queste. Sono qui particolarmente preferite delle vivaci e fresche rappresentazioni di gesta epiche, ad esempio Zeus in lotta contro Tifone (fig. 404), la battaglia intorno al cadavere di Achille, la contesa di Eracle col tricorporeo Gerione per la mandria (fig. 405); la decorazione tradizionale a zone in questi vasi permetteva delle scene ampiamente distese. Concorda con i vasi calcidesi nell'uso delle iscrizioni, ma ne differisce in altri elementi la tazza di Fineo in Würzburg composta e dipinta con vivacità, la cui origine nonostante le iscrizioni, non è stata ancora determinata con sicurezza.

Assai riccamente rappresentata in questo periodo è la scultura ionica, tanto la statuaria quanto il rilievo. La statuaria è alla pari di quella peloponnesia (pag. 208 s.). Lo sviluppo della scultura in marmo, che già prima aveva avuto i suoi centri in Nasso e in Samo (pag. 210 s.), fu favorito nell'oriente ionico dal bellissimo materiale, il marmo pario. I maggiori progressi si riannodano alla scuola di Chio, le cui opere per la maggior parte si raccoglievano intorno al santuario di Apollo in Delo. Al figlio di Mikkiades, Archermos di Chio (prima metà del VI secolo), veniva riportata l'invenzione della Nike alata, e a quest'opera risale verosimilmente, se anche solo indirettamente, la Nike alata trovata in Delo (fig. 406), la più antica del suo genere. La figura in marmo, giunta a noi solo mutila, può essere ricostruita con sicurezza da altri esempî conservati. Nike passa correndo per l'aria dinanzi allo spettatore; il movimento delle ginocchia piegate senza che i piedi tocchino il suolo, movimento adoperato anche per la corsa e tratto certamente dall'osservazione del salto, sta a significare il volo in una maniera ingenua ma espressiva. Essa poggia un braccio sul fianco ed eleva l'altro come se volesse fendere l'aria. Sei ali, due più piccole alle spalle ed ai piedi, due maggiori sul dorso, indicano la forza del volo; la loro forma ricurva è tolta da modelli orientali, la loro disposizione, che anzichè seguire l'indirizzo del volo inquadra immediatamente la figura, dà alla composizione una specie di completamento ornamentale. La testa è di pieno prospetto ed i capelli legati da un cerchio sono arricciolati sulla fronte e ricadono in trecce sul petto e sul dorso. Il rigido vestito aderisce strettamente al

Fig. 403. Zeus, Ermete e le tre dee si presentano a Paride. Anfora di stile ionico. Monaco.

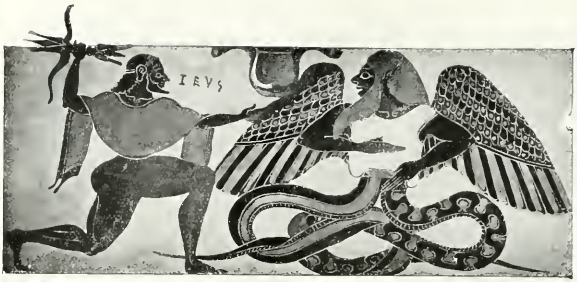


Fig. 404. Zeus e Tifone. Da un vaso calcidese. Monaco.

torace, mentre in basso forma delle pieghe piatte e parallele che col loro strascico inferiore servono come sostegno alla statua. Per quanto angolosa e dura sia la figura, per quanto poco naturale appaia il suo movimento, era tuttavia un notevole progresso sulle figure erette e sedute (pag. 206 ss) questo tentativo di rappresentare una figura volante e di tradurre in marmo un motivo già fissato nella pittura (Gorgoni volanti). E per quale via si sia compiuto tale progresso lo indica la metopa di Selinunte con la figura della Gorgone volante (fig. 369 b). Difatti la Nike di Archermos è quello che noi possiamo chiamare un prodotto di statuaria disegnativa. Costruita anch'essa con vedute parallele di prospetto e di profilo, presenta quello schema non corrispondente alla natura (il tronco di prospetto senz' alcuna torsione è inserito sulle gambe di pieno profilo) che è proprio del disegno e del bassorilievo, ma questo schema tradotto attraverso l'alto rilievo in statuaria libera porta nel campo della statuaria quella rappresentazione del movimento dinanzi allo spettatore che la statuaria colle sue figure ferme ed erette non possedeva. Ma in questa traduzione l'artista ha dovuto obbedire a quella legge propria della statuaria per cui la figura creata per lo spettatore deve essere messa in rapporto con lui, legge che il disegno ed il basso rilievo per la difficoltà della rappresentazione di prospetto della testa avevano dovuto eludere, contentandosi della rappresentazione dell'occhio di prospetto nel volto di profilo. La Nike di Archermos invece, appunto perchè, tradotta in statuaria, poteva obbedire a questa esigenza del rapporto con lo spettatore, presenta la testa di prospetto sul corpo in movimento, cioè vola passando dinanzi allo spettatore, ma vola per lui e a lui si rivolge. Del resto questa posizione delle teste di prospetto sui corpi in movimento è stata già da noi notata nelle metope di Selinunte ed è un altro segno dello sviluppo di questa statuaria a schemi nuovi dall'arte del disegno. Dal punto di vista tecnico due progressi, la lavorazione di pezzi a parte e soprattutto l'uso di un istrumento tagliente

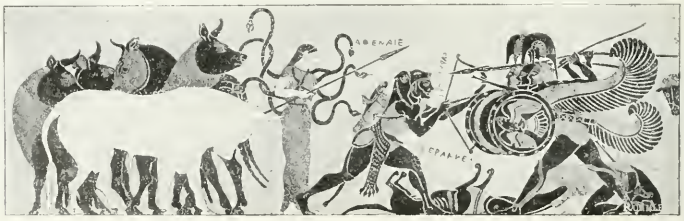


Fig. 405. Eracle e Gerione. Da un vaso calcidese. Monaco.

a modo di sega per i profondi sottosquadri, rendevano possibile, in contrapposizione alle forme molli ma pesanti delle antiche opere in marmo ioniche, l'esecuzione accurata di tale nuova invenzione e la più determinata e più netta trattazione dei particolari. La figura ben presto acquistò favore sia per statue isolate sia per ornamento di acroterî agli angoli dei frontoni. Un ulteriore progresso è segnato dalle graziose opere dei figlioli di Archermos, Boupalos e Athenis, i quali furono celebri per la loro contesa con il mordace poeta giambico Ipponatte (verso il 530): esse erano apprezzate ancora persino nella Roma augustea. Sono ricordate le Charites, Tyche con il cornucopia. Ad essi sembra che risalga il così detto tipo di « Spes » che ha avuto grande fortuna in tutta l'arte posteriore, una figura eretta in riposo, che rialza il ricco vestito con una mano mentre con l'altra tiene un fiore o un attributo. Statue di questo indirizzo si sono trovate numerose ad esempio in Delo. La trattazione sempre più fine del vestito dalle pieghe leggiadre, profondamente incavate, era possibile solo con l'uso della sega a cui abbiamo accennato sopra per la Nike, come anche la posizione convenzionale dello stendere il braccio richiedeva imperiosamente quella tecnica dei pezzi riportati, egualmente già lì ricordata, la quale trovava applicazione anche nella lavorazione libera dei riccioli ricadenti e di altri elementi simili. Queste particolarità tecniche sembrano essere state limitate alla cerchia della scuola di Chio ed avere costituito la sua fama. Noi comprendiamo l'effetto che dovevano fare dappertutto queste figure femminili leggermente sorridenti, spesso aggraziate sino alla maniera, splendenti nella loro delicatissima decorazione policroma e quale debba essere stata la loro influenza che noi ad esempio possiamo bene determinare nell'Attica (fig. 421 ss.).

Fig. 406. Nike alata di Delo (restaurata). Marmo. Atene (Studniczka).

L'arte del rilievo ionico di questo periodo si è conservata in ricchi avanzi. Una opera egregia c'è l'ha fornita la Licia, la quale, per quanto abitata da una popolazione non greca, apparteneva alla cerchia della civiltà ionica orientale (pag. 90 ss.). Essa è ricca in opere di scultura che, scendendo dal VI fino al IV secolo, spesso tengono per noi il posto delle opere puramente ioniche andate perdute. A questo nostro periodo appartiene il così detto « Monumento delle Arpie » nella città principale della regione Xanthos (fig. 191), una tomba di famiglia i cui rilievi presentano i morti come beati (eroi, confr. pag. 218). I rilievi in marmo giravano in alto

Fig. 407. Lato settentrionale del Monumento delle Arpie in Xanthos. Museo Britannico.

come un fregio intorno alla camera funeraria dell'alto pilastro in calcare, e ci presentano uomini e donne seduti, gli antenati eroizzati che ricevono offerte dai vivi e demoni della morte alati (« Arpie », o piuttosto Sirene) che portano via delle piccole figure nelle loro braccia (fig. 407 s.). Con piena chiarezza noi vediamo gli elementi fondamentali dello stile ionico antico vicino alla loro perfezione. In evidente contrasto alle figure talvolta tozze degli uomini, che ricordano le statue milesie (fig. 385), sta la leggiadria delle donne nella disposizione delle vesti e nel loro aspetto cerimonioso, « circonfuse di grazia leggiera » nell'atteggiamento e nel movimento (fig. 408); in esse noi riconosciamo la maniera di Boupalos. Stilisticamente è assai affine al monumento licio un celebre rilievo in marmo di Villa Albani (fig. 409) certamente anche esso di origine ionica orientale, che avvicina ancor di più al sentimento umano il suo intimo significato. Anche qui viene reso onore dai famigliari alla defunta; ma il fanciulletto che essa teneramente sorregge colle due mani trasporta chiaramente la scena nel campo della vita famigliare e conferisce ad essa un tratto di intima affettuosità. Del tutto differente per stile e particolarmente vigoroso nella concezione e nelle forme è un'altro fregio di Xanthos, ora nel Museo

Fig. 408. Lato occidentale del Monumento delle Arpie in Xanthos. Museo Britannico.

Britannico che rappresenta una lotta tra fiere vivaci e Satiri mezzo animaleschi. Si contraddistingue anche, per il movimento impetuoso delle coppie di donne correnti alla danza, un rilievo di Karaköi nel territorio del Didymaion presso Mileto.

Tanto l'arte di Asia Minore quanto quella delle Cicladi ioniche ci sono divenute molto più note per opera degli scavi nel santuario di Apollo in Delfi. Essi hanno riportato alla luce oltre alla Sfinge dei Nassî (fig. 347), come appartenenti ancora alla seconda metà del VI secolo, un grande numero di elementi architettonici in marmo di stile ionico e di lastre a rilievo, dai quali si possono restaurare tre differenti edifici, ai quali viene ad aggiungersene un quarto simile dal recinto di Athena (vedi sopra fig. 346). Essi sono anche i primi edifici in marmo sul continente. Tanto il tesoro degli Cnidî che è più antico quanto quello più recente dei Sifnî, che è celebre particolarmente per la sua ricchezza, avevano delle cariatidi invece di colonne (fig. 410). Dall'ultimo sembra derivare anche la maggior quantità della decorazione figurata, sebbene notevoli differenze di lavoro facciano indurre la presenza di più artisti e forse anche un più lungo periodo di esecuzione. Il frontone presenta, in una tecnica particolare di alto rilievo che lascia completamente libere le parti superiori delle figure e che è documento del passaggio degli schemi disegnativi dal rilievo alla statuaria di tutto tondo nella decorazione dei frontoni, il ratto del tripode delfico per opera di Eracle con l'aiuto di Athena (che occupa il centro) e la sua difesa da parte di Apollo e di Artemide. Lo stile delle figure appare particolarmente duro ed arcaico, la composizione offre piuttosto una sfilata che un'azione partente dal centro; ma nonostante tutto ciò nel riempimento degli angoli con figure distese e inginocchiate, quindi con cavalli è tracciato un notevole progresso rispetto ai frontoni con corpi serpentini dell'Acropoli di Atene (pag. 204 s.), progresso che avrà un'influenza nelle posteriori composizioni frontonali (confr. fig. 451 ss., 461 s.). Molto più importanti e progrediti sono i rilievi del fregio, che qui appare per la prima volta come ornamento principale di edifici ionici. Essi rappresentano tra l'altro la lotta intorno al cadavere di Antiloco (fig. 410, metà destra), una numerosa assemblea degli dèi (fig. 410 metà sinistra, 411) ed una ricca Gigantomachia (fig. 412). Il fregio si distingue per la vigoria del rilievo e la vivezza della rappresentazione. Un forte senso per la simmetria domina i primi due fregi nominati; l'ingenua freschezza e la vivacità ionica nella rappresentazione delle dee che partecipano animatamente all'azione (fig. 411) preannunzia il fregio del Partenone (fig. 513). La Gigantomachia (fig. 412) presenta un affollamento quasi eccessivo con disposizione delle figure in piani più o meno interni, con incroci e con scorci e con una quantità di tratti nuovi e sorprendenti Eolo con gli otri dei venti oppure Hephaistos al mantice, il carro di Cibele tirato dai

Fig. 409. Madre e bambini. Rilievo funerario arcaico. Villa Albani.

Fig. 410. Tesoro dei Sifni in Delfi. Ricostruzione del lato occidentale (il fregio è per altro quello del lato orientale).

Jeoni). In nessuno luogo noi impariamo meglio a conoscere il talento ionico di narrazione in forme figurate. Una pittura ricca di colori deve nei particolari aver sostituito perfino l'esecuzione scultoria; numerose iscrizioni dipinte, ora soltanto in parte leggibili, facilitavano la comprensione delle scene. Un'iscrizione incisa nello scudo di uno dei combattenti dava il nome dell'artista. È da ricordare anche la vigorosa conformazione dei grandi kymatia al disopra del fregio, dell'epistilio e nelle ante; essi ricordano i kymatia simili delle antiche colonne ioniche (fig. 312, 348). Il tesoro dei Sifnî è riannodato da Erodoto ad un saccheggio che dovette subire Sifno nel 524 per opera dei Samî cacciati via da Policrate; quindi deve datarsi in quel tempo.

Ares Latona Artemide Apollo Zeus Athena Demetra (?) Kore (?)

Fig. 411. Dèi seduti dal fregio orientale del tesoro dei Sifni in Delfi.

Eolo o Hephaistos Giganti Eracle Cibele Gigante Gigante Apollo e Artemide Gigante Giganti

Fig. 412. Gigantomachia. Metà sinistra del fregio settentrionale del tesoro dei Sifni in Delfi.

Ermete Cavalli alati Athena

Fig. 413. Dal fregio occidentale del tesoro dei Sifni in Delfi.

Arte attica. — Alla fine dell'età di Solone Atene aveva raggiunto, nella fabbricazione dei vasi dipinti, lo stile del vaso François (fig. 364 s.) e cominciò a sorpassare tutti gli altri centri di fabbricazione. Allora la ceramica corinzia con i suoi vasi del color giallo dell'argilla (fig. 354) aveva raggiunto il suo culmine e la sua decadenza e spariva dal mercato, per lo meno per quanto riguardava la merce fina, mentre il volgare vasellame a buon mercato ancora per lungo tempo veniva smaltito; le fabbriche ioniche orientali continuarono la loro attività ancora per circa una generazione fino a che, in parte per condizioni politiche in parte per il rapido fiorire della ceramica attica, cedettero ad essa completamente il campo: anche Calcide, come noi vedemmo (pag. 220 s.) ha conservato ancora per un po' di tempo la sua particolare importanza. Ma noi per farci un'idea della vera e propria pittura non dobbiamo senz'altro valerci della maniera di rappresentazione pur così splendidamente sviluppatasi nei così detti vasi a figure nere dell'Attica, dobbiamo anzi confessare che in essa non si può disconoscere un certo regresso, in quanto che ancora una volta predomina assolutamente il disegno a macchietta nera sul fondo rosso dell'argilla, rialzata solo con linee incise e pochi colori aggiunti (bianco e rosso-violetto). I sessi vengono esteriormente distinti col colore nero e bianco della carne e con la conformazione diversa dell'occhio, che ne è tecnicamente dipendente. È questa un'esagerazione possibile soltanto per la ceramica, della colorazione più chiara o più scura della pelle (bruna o rosso-scura), che noi dobbiamo presupporre per la grande pittura tanto più sicuramente in quanto che fabbriche anteriori di vasi avevano teso a qualche cosa di simile (fig. 350 s., 354 ss.): la ceramica attica è giunta alla colorazione completamente nera della figura maschile soltanto riducendo la policromia già raggiunta (fig. 366) specialmente il ritocco in rosso scuro che sempre più

Fig. 414. Guerriero all'assalto. Lastra di argilla dipinta. Dall'Acropoli. Atene.

scompare dinanzi al color nero sottostante (fig. 363). Se adunque all'occasione per il corpo maschile appare un bruno opaco, ad esempio nella lastra di argilla con la figura di un guerriero all'attacco (fig. 414), noi dobbiamo li riconoscere un ricollegamento alla grande pittura. I predecessori di Eumares avrebbero ancora fatto dei « monochromata » cioè dei disegni lineari riempiti di un solo colore (rosso); il suo merito di « aver distinto uomo e donna » sembra dunque aver consistito nell'aver applicato quella duplice colorazione: ma egli non l'aveva inventata e tanto meno noi possiamo a lui attribuire l'invenzione della ceramica a figure nere. Invece noi possiamo ritrovare nei vasi la svariata rappresentazione dei movimenti che era in lui elogiata. Inoltre è innegabile in questi un progresso, la costituzione di un particolare stile ceramico attico, che si libera da influenze straniere. Non solo i pochi colori adoperati

Fig. 415. Eracle combatte contro il tricorporeo Gerione al disopra del caduto Eurytion. Da un'anfora di Exekias. Louvre.

sono di effetto più vigoroso e le forme dei vasi (specialmente anfore ed idrie) divengono più salde e più perfette, in corrispondenza al senso della forma dello stile dorico sviluppato, ma anche le rappresentazioni figurate, trattate con simile sentimento di severità e di rigidezza, divengono più variate. La trattazione delle pieghe dei vestiti, che prima erano rappresentati lisci (confr. fig. 365), si accresce a poco a poco. Secondo il procedimento dei vasi attici primitivi (fig. 363) viene riservato sul fondo per le scene un campo piuttosto grande e presso a poco quadrato, mentre il resto del vaso per mezzo di un nero splendente viene reso simile al bronzo. Così si rendono necessarie delle piccole concise composizioni. Poche figure grandi e snelle, senza accessori ingombranti, sogliono dare espressione concisa e chiara ad un'azione, spesso con un dettagliato disegno dei particolari; quest'arte nelle sue creazioni migliori raggiunge un effetto di comprensione e di unità. Si dispiega così, senza dubbio sulla base di modelli della grande pittura, un ricco tesoro di composizioni mitologiche, tra le quali prevalgono le scene dionisiache: ma vi si aggiungono anche quadri della vita reale raccolta dell'olivo, la prima rondine come nunzia della primavera), nei quali si rivela

Fig. 416. Anfore panatenaiche con l'immagine di Athena Polias.
a. stile più antico (VI sec.). Vaso Burgon. Londra. c. stile tardo (IV sec.). Londra. b. tipo più frequente (V sec.). Monaco.

un'acuta osservazione della realtà. Sono particolarmente amate le iscrizioni, come già sul vaso François, non soltanto aggiunte esplicative alle singole figure, ma anche, ciò che costituisce un tratto puramente attico, conversazioni od osservazioni personali, « iscrizioni amatorie » che vantano la bellezza specialmente di giovani nobili, e soprattutto in Atene sono frequenti i nomi degli artisti quanto sono rari in Corinto e quasi inusitati sui vasi ionici. Questi nomi veramente per lo più indicano soltanto il padrone della fabbrica, così ad esempio Amasis (d'Egitto?) e Nikosthenes e si trovano per ciò anche su vasi di differente stile; nello stesso tempo vasaio e pittore era Exekias (fig. 415), il più tipico ed il più aggraziato rappresentante di questa intera classe, come anche Nearchos; come pittore si nomina su avanzi di grandiosi vasi il « Lido », come anche appare su alcune lastre di argilla lo « Scita » il quale più tardi dipingeva anche in tecnica a figure rosse. E così un gran numero di artisti di origine diversa, sicuramente spesso di condizione non libera, lavora nelle officine del Ceramico. Un posto particolare lo hanno le anfore delle Panatenee, anfore le quali ornate della immagine della dea della città, Athena, come insegna e provvedute di un'iscrizione di autenticità («dagli agoni di Atene») venivano donate in considerevole numero ai vincitori dei giuochi panatenaici, riempite del miglior olio; si vede quale importanza lo stato stesso annettesse ai prodotti di questa industria. Noi possiamo seguire questa immagine in tre fasi principali, da un primo tentativo pesante e policromo fig. 416 a) che sarà vicino al principio delle grandi Panatenee (566), attraverso il tipo normale (b), sino alle imitazioni tarde (c) che conservano fin giù nel IV secolo il tipo tradizionale in un'imitazione manierata.

In questo stile del VI secolo anche l'ornamentazione ha trovato nel vaso un'applicazione più stabile e più organica di prima (confr. pag. 157 s.). Nella corona di foglie lanceolate, ad esempio, che circonda la pancia del vaso immediatamente sopra il

piede (confr. fig. 352 s., 364 e che estrinseca così l'idea del crescere verso l'alto, l'ornamentazione raggiunge quel medesimo valore che ha nell'architettura (pag. 157 s.): essa esprime chiaramente il compito e lo scopo della parte a cui essa è unita. Così anche un'ornamentazione originariamente ionica sviluppatasi da un motivo egeo (fig. 219, una doppia corona di palmette erette e rovesciate, legate da una treccia, la cui funzione si estende tanto verso l'alto quanto verso il basso, trova il suo posto caratteristico sul collo dell'anfora (fig. 415, 416 b). La spalla del vaso è circondata volentieri da una fascia di foglie cadenti (confr. fig. 354, 365 affine al kyma dorico, degenerato nella posteriore decadenza ad una fascia di tratti perpendicolari e paralleli (bastoncelli). A questi si aggiungono i motivi a meandro tratti dallo stile geometrico, che sono utilizzati per contornare e delimitare il campo dei quadri o per fasciare il vaso. I motivi ornamentali non sono numerosi, ma essi permettono un'infinita varietà di disegno nei particolari e rivelano, poichè essi non sono mai dipinti con stampi, la grande fantasia, come pure la mano sicura e il gusto stesso del comune artista industriale.

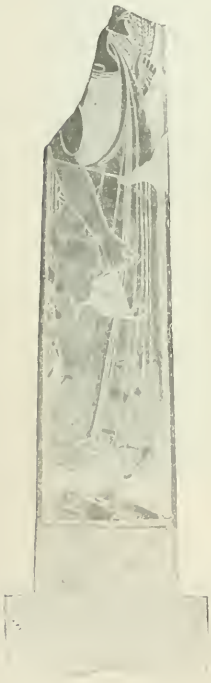


Fig. 417. Stele di Lyseas, Atene. (Non sono conservati i colori ma le tracce della corrosione. Ciò che ora appare scuro una volta era bianco, il bianco invece era di colore scuro).

Ma che nonostante quanto abbiamo riconosciuto i vasi di argilla conservati non possano rimpiazzare le opere della pittura è chiaro da ciò che abbiamo detto. Di queste pitture stesse del resto noi sappiano assai poco.

Non si sono conservate pitture parietali, tuttavia degli esemplari etruschi contemporanei, i quali dipendono dall'arte greca (vedi sotto C. 2), indicano una ricca scelta di colori, specialmente con l'aggiunta dell'azzurro, del giallo e del verde, e tutto questo spiccante da un fondo bianco. Condizioni simili si hanno per la pittura in marmo, quale essa appare nell'architettura e nella scultura; anche qui domina un'intonazione più chiara, più variopinta. Il medesimo vale anche di alcune stele funerarie attiche del periodo pisistrateo, slanciate lastre di marmo o ornate di semplici pitture (Lyseas come sacerdote, con coppa e ramo nelle mani, nello zoccolo un cavaliere il quale accenna alla condizione equestre del defunto, fig. 417) oppure di bassorilievi dipinti (Aristion, fig. 418); è questa infatti soltanto una differenza di grado (confr. pag. 192). Esse dispiegavano una volta una più ricca e più luminosa gamma di colori quale permetteva la pittura a cera di fronte alla pittura su argilla cotta al forno, inoltre i colori

Fig. 418. Stele funeraria di Aristion, opera di Aristokles. Atene. La rappresentazione una volta dipinta sullo zoccolo liscio è sparita.

a.

b.

c.

Fig. 419. Base di una statua funeraria in Atene.
a. Giovani al giuoco della palla. - b. c. Partenza di un apobates.

non risaltano scuri da un fondo chiaro ma chiari da un fondo scuro. Già su alcuni vasi ionici, in particolar sui sarcofagi di Clazomene più recenti (fig. 362), era apparsa la nuova tecnica accanto all'antica tecnica a macchietta, anzi il vaso François la seguiva nelle figure intessute di alcuni vestiti (fig. 365); ma solo verso la fine dell'età pisistratea questa nuova via fu battuta con pieno vigore logico, e con ciò, come vedremo ben tosto (pag. 240 s.), fu compiuta una vera rivoluzione.

La stele già ricordata di Aristion (fig. 418), opera di Aristokles, costituisce il passaggio alla scultura. Nei rilievi funerari si rispecchia con la maggior purezza il

a.

b

c.

Fig. 420. Base di una statua funeraria in Atene.

a. Partenza per la corsa o salto. Lotta. Lancio del giavellotto. - b. Giuoco di palla. - c. Zuffa tra cane e gatto.

sentimento attico. Nessun brusco distacco separa il morto dai vivi. L'artista lo rappresenta con immagine fedele, quale egli dimorava sulla terra, in quegli atti caratteristici nei quali potevano riconoscerlo gli amici. Il vigoroso cittadino del periodo pisistrateo, avanzantesi saldamente nella sua armatura di guerra, lo incontriamo non solo sul rilievo dipinto di Aristion ma anche su alcune stele simili, e talvolta in modo che pittura e rilievo dipinto appaiono l'una accanto all'altro sulla medesima lastra. Nel nostro caso l'immagine dipinta nello zoccolo è ora svanita. Ai guerrieri si aggiungono, tra gli altri, un atleta col disco alzato, un altro con l'asta impugnata,

Fig. 421. Statua di fanciulla dall'Acropoli. Atene.

Fig. 422. Statua di fanciulla dall'Acropoli. Atene.

Fig. 423. Statua femminile, opera di Antenor, dall'Acropoli. Atene.

un corridore armato. Si riconoscono chiaramente certi tipi tradizionali i quali con leggiere variazioni sono adoperati da artisti diversi. Tutti questi rilievi, nei quali per la prima volta veniva usato il marmo pentelico, si ricollegano stilisticamente alla scultura attica antica (pag. 211); essi sono divenuti la giusta scuola per il basso rilievo attico dal netto contorno che un giorno doveva celebrare il suo più alto trionfo nel fregio del Partenone.

Degli esempî particolarmente attraenti di quest'arte attica del rilievo sono offerti da alcune basi di statue di natura funeraria le quali sono sorte verso la fine del VI secolo e il principio del V, forse poco prima che diventasse legge in Atene il primo divieto che noi conosciamo sulle tombe lussuose. Allo stesso modo che nelle stele venivano collocate sullo zoccolo al di sotto della figura principale delle piccole immagini esplicative, la base della statua ha qui ricevuto un simile ornamento. Certo questi sontuosi monumenti furono innalzati a giovani morti immaturamente e rappresentavano la loro vita e le loro occupazioni. Uno dei rilievi (fig. 419 a) presenta dei giovani intenti ad un giuoco di palla straordinariamente simile all'odierno « hockey » giacchè veniva usato per esso un analogo bastone ricurvo; la singolare rappresentazione ha offerto all'artista, tanto per i due giuocatori nel mezzo quanto per gli altri partecipanti che attendono il turno, l'occasione di presentare posizioni disinvolte e osservate sul vero. I rilievi dei due lati adiacenti presentano in forme solenni e rigide il medesimo soggetto, forse la partenza di un apobates, cioè di un partecipante a quell'esercizio misto di corsa sul cocchio e di corsa a piedi

STATUA IN MARMO DI UNA FANCIULLA, DALL'ACROPOLI, ATENE.

che era una caratteristica gara delle feste panatenee. L'altra base, che è alquanto più recente (fig. 420, presenta nel prospetto (a) tre esercizî della palestra cioè nel mezzo la lotta, a sinistra la corsa, a destra il lancio del giavellotto. Su uno dei rilievi laterali (b) si ha una gara di giuoco alla palla che si combatte con grande vivacità tra due schiere di contendenti, nell'altro (c) noi vediamo una singolare zuffa tra un cane e un gatto (questo animale era allora ancora raro ed esotico in Atene) che sono tenuti al guinzaglio dai loro padroni. Una terza base trovata contemporaneamente era ornata solo di pitture ed essa portava come le altre una statua andata egualmente perduta ma che, dall'iscrizione, sappiamo essere stata opera di Endoios (confr. fig. 424). Lo stile della seconda base richiama nettamente per le forme robuste, per l'accentuata muscolatura, per le acconciature a riccioli, per le pieghe del panneggiamento alla pittura vascolare a figure rosse di stile severo di Euthymides e di Phintias i quali, per il loro stile più caratteristicamente attico, si contrappongono ad Euphronios (fig. 429 s.).

Ma queste opere attiche non si sono sviluppate senza un'influenza straniera che si può osservare soprattutto nella statuaria. Sotto la signoria di Pisistrato la scultura ionica in marmo delle isole (pag. 221 ss.), con la sua delicata rappresentazione delle parti nude, col suo mite sorriso e con la sua predilezione per la grazia nel panneggiamento manierato di derivazione orientale, fece il suo ingresso in Atene; probabilmente furono le condizioni politiche della Ionia (pag. 220) che dettero occasione a quest'immigrazione di artisti ionici e la favorirono. Un gran numero di statue femminili erette, trovate sull'Acropoli, tutte una volta riccamente dipinte e per lo più innalzate su snelli pilastri, presenta la graziosa e riservata maniera di questo indirizzo in molteplici gradazioni e variazioni (fig. 421 e tav. VIII). Il bel marmo pario era il materiale di queste statue. Agli Ionî immigrati dalle isole, di cui alcuni si nominano nelle iscrizioni (ad esempio Aristion di Paro, anche un Archermos di Chio) si aggiunsero ben tosto artisti attici che erano andati alla loro scuola; le loro opere sem-

Fig. 424. Athena di Endoios. Marmo. Atene.

Fig. 425. Athena e Gigante, dal frontone dall'« Hekatompedon ». (Il Gigante deve essere spostato un po' più a destra).

brano farsi riconoscere per una maggior semplicità nel vestito ed una maggiore severità dell'espressione. Nella statua, fig. 422, che è certo quella di una sacerdotessa, la maggiore semplicità del vestito non può trarci in inganno sulla sua posizione stilistica: essa è in ogni caso un'opera attica non più antica delle altre ma il cui artista rinunciò principalmente all'uso della sega per il marmo (pag. 223). Questo fecero anche altri artisti pur quando rappresentarono quel costume ricco di pieghe. Ne è prova una delle più insigni tra quelle figure femminili (fig. 423), più severa più rigida e più imponente della maggior parte dei modelli ionici, opera dell'ateniese Antenor. Al suo contemporaneo Endoios (pag. 235) risale verosimilmente una statua seduta di Athena stilisticamente affine che già era stata ritrovata da lungo tempo a nord sotto l'Acropoli (fig. 424). Il pieno effetto di quelle graziose fanciulle ioniche era del resto raggiunto solo con la loro ricca policromia: non è caso che lo scul-

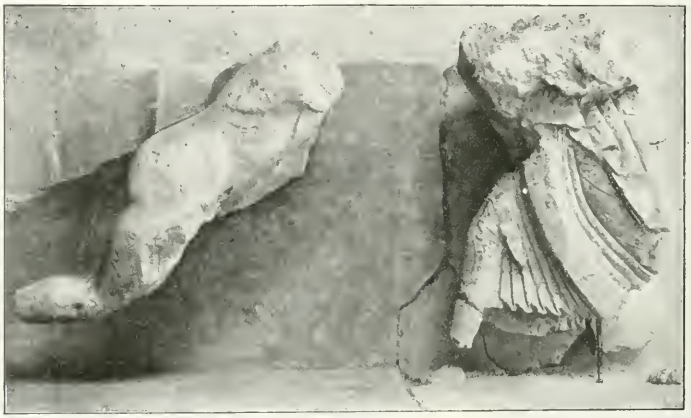


Fig. 426. Athena ed il gigante Encelado. Dal frontone occidentale del tempio di Apollo in Delfi. Poros.

tore Antenor fosse figlio del pittore Eumares (pag. 229): le due arti erano inseparabili. Per ciò noi apprezziamo giustamente la scultura arcaica soltanto quando ce la figuriamo policroma; agli antichi stessi, a testimonianza di Platone, la scultura sembrava raggiungere il suo pieno effetto solo per mezzo del colore. Ma le scoperte mostrano che una colorazione di parti singole (capelli, occhi, labbra, orli delle vesti etc.) bastava al gusto dell'epoca, e qui, come nell'architettura, (pag. 174) non è permesso di pensare ad una colorazione completa; il colore ha essenzialmente la funzione di elemento che chiarifica ed avviva. Oltre alle statue femminili hanno il loro posto tra i ritrovamenti dell'Acropoli anche statue maschili, cavalieri i cui cavalli sono rappresentati con straordinaria vivezza, la figura di un cane dall'anatomia di un caratteristico naturalismo e perfino avanzi di gruppi.

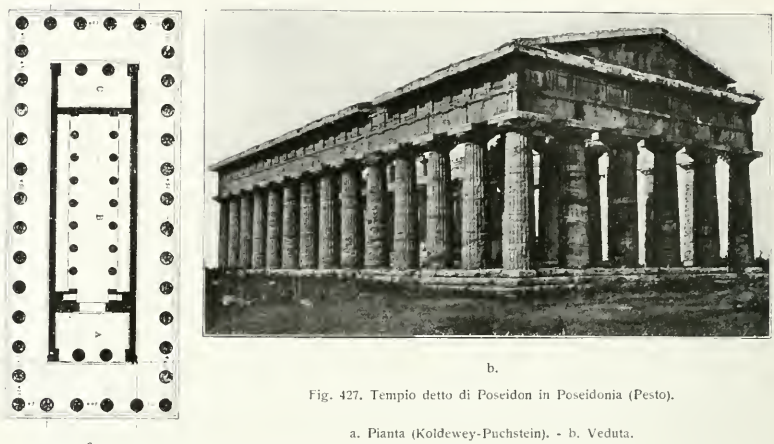
Nonostante le influenze ioniche, per quanto fortemente esse possano aver agito sulla scultura attica, si conservò il semplice vigoroso equilibrato stile attico antico. Esso appare nella sua forma più perspicua negli avanzi di una Gigantomachia, che ornava il frontone dell' « Hekatompedon », tempio rielaborato verso la fine del periodo

pisistrateo (pag. 216); è la continuazione dell'indirizzo stilistico battuto dal Moschophoros (fig. 216) e dai recenti frontoni in poros (fig. 375 s.). Della parte centrale del frontone sono conservati Athena ed un Gigante giacente a terra, contro il quale essa vibrava la lancia (fig. 425); probabilmente si aggiungeva ancora come altra figura mediana a sinistra Zeus. Da ambedue i lati un dio (quasi interamente perduto) che aveva proporzioni minori a causa della linea discendente del frontone si lanciava contro un Gigante che esce fuori dall'angolo del frontone; anche in queste figure angolari si fa sentire il peso della forma frontonale, ma i corpi serpentini che erano prima in uso (pag. 204 s.) sono ormai messi da parte e il nuovo motivo conteneva un germe fecondo di sviluppo. Assai affini a questo, sono i gruppi dei frontoni del tempio di Apollo in Delfi (pag. 216 s.) che noi possiamo attribuire ad artisti attici del genere di Antenor e forse a lui stesso. Ne sono conservati solo scarsi avanzi del frontone occidentale: frammenti di una Gigantomachia lavorata in poros ad altorilievo, tra essi particolarmente Athena, aggravata da un pesante vestito a cui nella figura 426 è dato come avversario un Gigante di cui è conservato solo il torso e che potrebbe denominarsi Enkelados. Ma poichè questi sembra inginocchiarsi al suolo lo si dovrà porre nell'angolo di sinistra, mentre Athena per la sua grandezza stava più vicina al centro. Dietro a lei sembra che fosse rappresentato il suo carro (confr. fig. 374); il centro lo occupava sicuramente Zeus, e Apollo non poteva mancare. Il frontone orientale era in marmo. Nel mezzo stava una quadriga veduta di prospetto e ai lati vi erano figure secondarie maschili e femminili in piedi, mentre gli angoli contenevano gruppi di animali in lotta (leone e cerva, leone e toro). L'intera composizione, paragonata al frontone ateniese (fig. 425) appare rigida e senza vita nonostante l'espressiva lavorazione dei particolari. I gruppi di angolo testimoniano della lunga sopravvivenza di antichi motivi nella composizione (confr. il frontone di Corfù, pag. 206). Come acroterio del tempio di Delfi serviva una Nike in marmo del solito schema (fig. 406).

VII. — IL PERIODO DELLE GUERRE PERSIANE 510-460.

I decennî che comprendono la fine del VI e il principio del V secolo costituiscono l'età risolutiva della civiltà e dell'arte greca. Nel 510 furono, come in Roma, così anche in Atene cacciati i tiranni; lo stato libero fu fondato dall'Alcmeonide Clistene. Il mutamento politico non interruppe il fiorire della città. La sua partecipazione alla rivolta ionica (500) e la spedizione vendicativa di Dario dovevano apportare ad Atene il suo più grande trionfo, la vittoria di Maratona (490). Allorquando poi l'esercito gigantesco e la flotta di Serse entrarono in campo furono, sì, nel 480-479 distrutte l'Acropoli e la città di Atene, ma le vittorie ottenute dai Greci uniti a Salamina, a Platea, a Micale, non solo apportarono la liberazione dal minaccioso giogo dei barbari ma condussero Atene alla testa della lega delica ordinata dalla saggia e moderata politica di Aristide (477).

Degli stati dorici dell'Istmo Sicione ed Egina, ed inoltre Argo che si era legata in amicizia con Atene, mantenevano anche nel campo dell'arte una viva attività; Corinto invece decadeva. Ma maggior vigoria conservavano i Dori occidentali. Sebbene Cuma con l'aiuto di Ierone nel 474 avesse sconfitto gli Etruschi, i Dori respingevano qui sempre più i loro rivali ionici. In Sicilia, Siracusa s'innalzava con



a. b.

Fig. 427. Tempio detto di Poseidon in Poseidonia (Pesto).

a. Pianta (Koldewey-Puchstein). - b. Veduta.

Gela a grande potenza sotto Gelone e Ierone. Nell'anno di Salamina (480) Gelone vinceva presso Imera la grande potenza barbarica occidentale, i Cartaginesi. Nelle città doriche dell'occidente fioriva la ginnastica come in quelle della madre patria; per tutti i Dori, Olimpia con i suoi agoni costituiva il centro di attrazione ed accanto ad essa Delfi, non limitata ai soli Dori, affermava la sua antica importanza.

Architettura. — All'incirca al principio di questa età lo stile architettonico dorico è giunto a piena maturazione e regola, alla completezza di canone. I templi sogliono essere più corti di prima ed osservano per lo più il rapporto normale del numero delle colonne sulla fronte e sui lati (pag. 162 ss.). Mura e colonne stanno in stretto rapporto tra di loro. L'opistodomo aperto appare anche nei templi occidentali. Nei templi più grandi la cella è a tre navate ma con preponderanza della navata mediana cosicchè quelle laterali hanno l'aspetto di corridoî (fig. 427 a). Gli intercolumnî d'angolo sono regolarmente più stretti (contratti, confr. pag. 162). Le colonne divengono più snelle, tutte le proporzioni e tutti i membri architettonici tendono ad accrescersi in altezza, l'echino del capitello, che non conosce più l'insenatura achea (fig. 338), ha un profilo più ascendente e più teso. Sulla linea di confine, appunto ancora arcaizzante in quest'ultimo elemento, sta il tempio F di Selinunte di cui la restante architettura e le metope (Gigantomachia), che si sono paragonate con il rilievo frontonale del tesoro dei Megaresi in Olimpia, accennano al principio del VI secolo. È proprio di uno stile fissato ormai stabilmente che esso sia uniforme e che le iniziative individuali divengano più rare. Così basta accennare che la maggior parte dei templi recenti della Sicilia appartengono a questo indirizzo: le parti posteriori del tempio di Apollo (fig. 393) e l'Heraion (E) di Selinunte (fig. 471), la maggior parte dei templi di Girgenti (« Giunone Lacinia », « Concordia ») e finalmente il tempio incompleto di Segesta. Questo, e sopra tutti gli altri il cosiddetto tempio di Poseidon in Poseidonia (Paestum) possono valere come esemplari perfetti di tale maniera stilistica. L'ultimo (fig. 427) presenta la forma ormai regolare di una

cella (B) con vestibolo (A) ed opistodomo (C in « antis »); esso è ancora un poco più lungo del solito (6 × 14 colonne), ma per il resto nel suo eccellente stato di conservazione — perfino i due colonnati della cella, uno sopra l'altro, (confr. fig. 322) stanno ancora in piedi — è un vero modello di tempio dorico. Soltanto le 24 scanalature delle colonne esterne differiscono dal numero normale di 20; completamente normale e con grande saldezza appare lo stile dorico nel tempio di Zeus in Olimpia (fig. 458), il quale appartiene alla fine del nostro periodo, mentre il tempio di Aphaia in Egina, che è alquanto più antico, presenta proporzioni più snelle e delicate (fig. 322).

Fig. 428. Boccale attico da Locri. Disegno a tratto (donna che fila, maniera di Brygos) su fondo bianco. Museo Britannico.

In Delfi alla fine del VI secolo gli Ateniesi costruirono un « thesauros » in marmo pario (fig. 394 s.) le cui sculture noi conosceremo in appresso (fig. 444) ed un piccolo portico per raccogliere gli arredi navali presi come trofeo, a memoria della battaglia di Salamina; quest'ultimo è la prima costruzione ateniese di stile ionico di cui abbiamo notizia. Le colonne snelle e assai spazieggiate riposano sopra basi di forma insolita, inquantochè sopra un toro basso invece della solita gola segue un elemento dal profilo campanato che ricorda la corona di foglie rovesciate delle basi persiane (fig. 216) e al di sopra vi è un toro più saldo con scanalature orizzontali; esso è l'unico esempio di una base così formata. Anche l'altro grande santuario dei Greci, Olimpia, acquistò di splendore già prima delle guerre persiane. Il recinto sacro, l'Altis, si riempì a poco a poco di edifici; all'Heraion e agli antichi tesori (pag. 179 ss.) si aggiunse ora l'edificio del consiglio (« Bouleuterion », fig. 458 B) che nel piano differiva completamente dalla maniera architettonica comune: i due edifici principali più antichi a due navate, che si aprivano sul dinanzi con tre colonne (l'edificio centrale quadrato e il vestibolo comune sono aggiunte posteriori) terminano al di dietro con una esedra divisa in due spazi. Questa forma presenta una continuazione di quelle antichissime case ad abside del periodo preistorico (pag. 7, 114); essa appare anche in un tempio assai antico di Thermos (pag. 155 s.) e similmente in Delfi e sull'Acropoli di Atene, per rivivere dopo una lunga pausa nell'età ellenistica.

In Atene, probabilmente per superare l'Hekatompedon costruito dai tiranni, si cominciò sul luogo del futuro Partenone (fig. 500, 22) un grande tempio secondo un piano simile, le cui fondamenta furono poggiate sulla roccia sino a dieci metri di profondità: nel 480 esso era giunto soltanto sino ai tamburi inferiori delle colonne in marmo. Varî avanzi architettonici dipinti che sono stati tratti fuori dalla colmata persiana dell'Acropoli sono testimonianza di un'attività architettonica che si svolgeva anche in altri edifici; ma la distruzione per opera dei Persiani fu così radicale

Fig. 420. Eracle e Gerione.
Da una coppa di Euphronios. Monaco.

che non si può riconoscere più nulla di organico. Invece in un altro campo Atene prese il primo posto.

Pittura attica. — Nella storia tradizionale della pittura a Cimone di Cleonea (non lontano da Corinto) è assegnato un posto di onore; delle posizioni più artistiche, degli scorci di ogni genere, delle finezze anatomiche, una disposizione più naturale delle pieghe, gli storici dell'arte osservavano per la prima volta nelle sue opere. Noi possiamo chiaramente seguire tutti questi progressi nella pittura vascolare attica la quale verso questo periodo aveva completamente sopraffatto tutti gli altri generi.

Dopo circa un secolo di dominio illimitato dello stile a figure nere, negli ultimi decenni del VI secolo, ancora al tempo della signoria pisistratea, nella pittura in argilla avvenne quel mutamento, i cui primi segni noi abbiamo già appreso a conoscere (pag. 232). Lo stile a figure rosse segna un capovolgimento del sistema di colorazione sino allora seguito; da ora in poi le figure nel colore rosso dell'argilla si staccano dal fondo nero splendente nel quale esse vengono risparmiate. La ceramica ritorna così per le figure ad una scelta del colore il più possibile corrispondente all'apparenza naturale ed abbandona la delineazione nera a macchiette che essa aveva soprattutto accolta per motivi puramente tecnici ed aveva sviluppato sino al più alto grado di finezza e di capacità di espressione. Ma con la nuova tecnica si rendeva possibile una diversa e migliore delineazione delle figure. Esse potevano ora anche dentro il contorno essere eseguite con maggiore finezza, giacchè delle linee di color nero prendono il posto delle antiche linee incise, anzi appaiono perfino sfumature e chiaroscuri. Inoltre il vestito sviluppa a poco a poco una disposizione più delicata delle pieghe, i movimenti divengono più sciolti, gli occhi sono disegnati con maggiore giustezza, la loro posizione e la loro forma servono alle caratteristiche dell'espressione. Cessa l'antica distinzione dei sessi per mezzo del colore, della forma degli occhi e simili espedienti esterni. Il difficile problema di far valere

tanto il corpo quanto il vestito rimane certamente ancora insoluto: i contorni del corpo vengono accennati con linee più chiare dentro la massa del vestito che si distende intorno al corpo indipendentemente da esso. Accanto al color nero scuro sono anche adoperate delle soluzioni più chiare fino al giallo e vengono così ottenuti degli effetti caratteristici. Invece sparisce completamente il bianco che era usato prima, il rosso-violetto è limitato a pochi accessori (nastri, fiori); ed in cambio l'ornamentazione viene qua e là rialzata con l'oro. Al posto del fondo nero in alcuni vasi (boccali, lekythoi, coppe) appare un fondo bianco (fig. 428).

Fig. 430. Teste di Eracle ed Anteo. Da un cratere di Euphronios. Louvre.

Un gruppo strettamente legato di pittori vascolari è il rappresentante di questo progresso. Tuttavia si deve certamente distinguere tra pittori e vasai o padroni di fabbriche (confr. pag. 230). Alcuni pretesi pittori si sono rivelati come fabbricanti i quali occupavano molti pittori, ed alcuni pittori hanno lavorato per fabbricanti diversi. Non pochi erano nello stesso tempo fabbricanti e pittori. Ancora verso la fine del periodo della tirannide possono porsi il pittore Epiktetos, il quale lavorò per almeno cinque fabbriche, il suo compagno più delicato Skythes (pag. 230); essi uniscono ancora la vecchia maniera con la nuova a figure rosse la quale sembra essere sorta per la prima volta nella fabbrica di Andokides. Tutta la ricchezza del nuovo stile la presenta una coppa del vasaio Sosias. Accanto a rigidezza di composizione appare una buona osservazione dei dettagli nel pittore Euthymides, il figlio di Polios,

Fig. 431. Banchetto. Da una coppa nello stile di Brygos. Museo Britannico.

Fig. 432. Borea ed Orizia. Da una grande anfora. Monaco.

il quale aggiunge alle sue pitture anche un «bravo» oppure l'osservazione « così ben dipinto come non ha mai potuto Euphronios ». Questo Euphronios, la cui attività principale appartiene già al V secolo, vale come il più importante rappresentante del gruppo; egli è innovatore nella trattazione del soggetto dove accentua caratteristicamente la scena principale (fig. 429), come è innovatore nei suoi mezzi di espressione (fig. 430, il ricciuto Eracle che strozza Fispido Anteo). Egli era pittore e sopraintendente di una fabbrica importante, abbastanza agiato per dedicare un grande dono votivo sull'Acropoli, se realmente è sua una stele che rappresenta un vasaio e che è stata lì trovata. Artisti valenti continuarono la sua opera, così Makron (fabbrica di Hieron) che tende al grandioso, il settentrionale Brygos pieno di talento e sempre originale (fig. 431), spesso nominato ma soltanto come fabbricante, lo ionio Douris, delicato ed accurato, un pittore che lavorò per più fabbriche. La forma preferita di tutti questi artisti è la coppa (kylix) con due quadri lunghi a fascia nell'esterno tra i due manichi, appropriati per rappresentazione a fregio e uno spazio circolare nell'interno che invitava ad una composizione chiusa. Questi artisti guardavano con occhio attento intorno a loro e come già avevano fatto all'occasione i pittori del periodo pisistrateo (pag. 229 s.) trae-

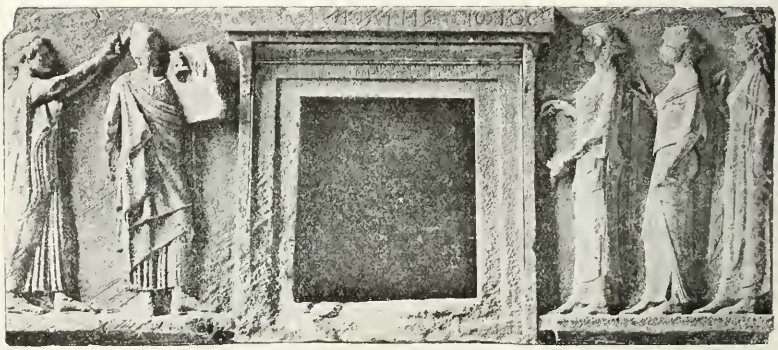


Fig. 433. Apollo e le Ninfe. Dal Pritaneo di Taso. Louvre.

vano volentieri i loro soggetti dalla vita quotidiana così ricca di motivi, ma essi applicavano anche la medesima freschezza e vigoria ad avvivare il patrimonio mitologico al quale davano tratti individuali del tutto nuovi; alle volte essi ricordano direttamente la tragedia che si sviluppava contemporaneamente (coppa di Troilo con tre scene della fabbrica di Euphronios). Nel corso di poche generazioni questa scuola sviluppa il suo stile da inizî ancora alquanto timidi ad una grandiosa concezione (fig. 432) che con buon successo si accinge a cancellare le tracce della severità arcaica. I rilievi riprodotti nelle fig. 419, 420 mostrano come il disegno ceramico fosse vicino alla grande arte ma anche quanto esso, pur con tutta la sua propria abilità, ne dipendesse. È questo il periodo della cacciata dei tiranni, della fondazione della repubblica attica e della sua conservazione durante le guerre persiane, è un'età di slancio di tutte le forze spirituali, durante la quale si compie questo intero sviluppo, un vero svincolamento dello spirito artistico attico. Ed offre la preparazione di Atene per l'attività del primo grande maestro del quale si gloria la pittura greca antica: Polignoto.

Fig. 431. Stele funeraria, opera di Alxenor di Nasso. Da Orcomeno. Marmo grigio beotico. Atene.

Fig. 435. Artemide. Da Pompei. Marmo. Napoli.

Scultura ionica in marmo dell'arcaismo maturo. — Mentre la pittura in Atene acquista una vita del tutto nuova, puramente attica, l'arte sorella del rilievo produce in territorio ionico gli ultimi raffinati prodotti dell'arcaismo. In Xanthos di Licia noi incontriamo un caratteristico fregio funerario, la rappresentazione di un corteo funebre nel quale il cavallo del defunto in mezzo agli afflitti superstiti su carro ed a piedi viene condotto nel corteo, in uno stile il quale nonostante qualche inabilità è tuttavia più recente del Monumento delle Arpie (fig. 407 s.). D'arte eccellente è egualmente la rappresentazione distesa di un cortile di pollaio con varie lotte di galli; è un'opera che nei

Fig. 436. Oreste uccide Egisto. Rilievo in marmo da Aricia. Copenaghen.

singoli volatili, assai nettamente delineati ed un tempo variamente dipinti, rivela con arte piena di grazia l'interesse per la vita degli animali. Dall'isola ionica di Taso provengono tre lastre dell'ingresso di un edificio (Prytaneion) il quale al pari delle porte della città era ornato all'interno con rappresentazioni a rilievo e nello stesso tempo serviva al culto; questa processione di Ninfe (fig. 433) e di Cariti parla lo stesso linguaggio di forme, per quanto un po' più maturo, del monumento delle Arpie, linguaggio che nell'aspetto più libero si ha nella figura di Apollo. Una stele funeraria ionica l'incontriamo sul continente in Orcomeno di Beozia; essa fu scolpita nel marmo grigio beotico dallo scultore emigrato da Nasso, Alxenor (fig. 434) con richiamo ad un tipo che compare più volte. Appoggiato al bastone nodoso, un uomo barbato porge una cavalletta al cane saltellante. La riproduzione delle due gambe incrociate e del contorno della figura è inabile, l'occhio nonostante la posizione di profilo del viso è rappresentato di prospetto come in tutta l'arte arcaica, la disposizione delle pieghe del vestito è rigida; tuttavia da questo bassorilievo parla uno spirito di naturalezza che guarda attento anche a piccoli avvenimenti della vita. Ingenuamente è espressa la compiacenza dell'artista per la sua opera nell'iscrizione metrica che ricorda il suo nome e invita gli spettatori all'ammirazione con un'apostrofe: « Orsù guardatela ». Come il nassio Alxenor si trapiantava nella Beozia, così Telephanes di Focea di Asia Minore si stabiliva in Tessaglia e poneva la sua arte a servizio dei tiranni del paese, fino a che più ricchi incarichi lo condussero alla corte di Susa (pag. 98). Così notizie letterarie ed alcuni monumenti conservati di Farsalo, Larissa, Pella, Abdera indicano che l'arte in tutta la parte settentrionale della Grecia si sviluppava sotto l'influenza ionica, per quanto in una sua maniera di espressione più larga. Sul fondo ionico è anche sorta l'elegante Artemide in marcia della quale, oltre a molte altre, una copia in marmo, leggermente modernizzata con tracce di pittura nella testa e nell'orlo del mantello, è stata trovata in Pompei (fig. 435). Non ha saldo fondamento l'ipotesi della sua dipendenza da un originale degli artisti di Naupatto Menaichmos e Soidas che si trovava più tardi in Patrasso. L'arte ionica ha esteso la sua influenza persino nella Spagna; in Elche (Ilici, presso Alicante) si sono trovate delle sculture le quali uniscono certe artificiosità del costume iberico alla grazia ionica.

Più rigidi per stile si presentano gli scarsi avanzi dell'arte degli Ionî occidentali che sono tornati alla luce nell'Italia centrale e che con qualche verosimiglianza possono essere riportati alla calcidica Cuma; così il rilievo di Aricia coll'uccisione di Egisto per opera di Oreste (fig. 436). Con i mezzi i più semplici è qui espressa l'indignazione di Clitemnestra, il giubilo di Elettra e il raccapriccio delle ancelle; le

forme sono nette, i movimenti angolosi, pieghe e capelli sono rigidi. In molti particolari, nella trattazione delle pieghe strettamente aderenti, nella forma della testa è affine a questo rilievo un'opera che gli è di gran lunga superiore nell'effetto, la statua di una dea seduta (fig. 437), il cui luogo di ritrovamento non è noto con sicurezza ma il cui rapporto con l'arte ionica orientale è indicato dallo stile. Noi possiamo ritenere di avere in essa un' immagine del culto del principio del V secolo e abbandonarci volentieri all'impressione attraente che ci fa questa benevola dea ancora innominata. Che la celebre Lupa capitolina appartenga appunto a questa cerchia è divenuto sempre più improbabile per opera di nuovi ritrovamenti (confr. sotto C 3.

La perla di quest'arte ionica l'offre un rilievo che tornò alla luce in Roma dal suolo della villa Ludovisi (fig. 438). Esso è un monumento in marmo di pianta rettangolare, aperto in uno dei lati larghi, internamente liscio ed ornato di rilievi all'esterno. La difficoltà e l'incertezza dell'interpretazione, perfino del soggetto essenziale non può in nessun modo turbare l'ammirazione per la meravigliosa finezza e freschezza del lavoro: una donna emergente, oppure inginocchiata, viene sostenuta o sollevata da due ancelle. L'interpretazione corrente vi vede il sorgere di Afrodite dal mare, un'altra vi riconosce, secondo l'inno omerico, il parto in Delo di Latona inginocchiata. Una sposa velata in atto di bruciare incenso ed una suonatrice di flauti nuda, chiuse ciascuna nello stretto spazio dei lati corti completano la scena; nella figura nuda ac-

Fig. 437. Statua di una dea. Berlino.

Fig. 438. Dal coronamento di un altare (o spalliera di trono?). Marmo. Roma, Museo delle Terme, prima coll. Ludovisi.

Fig. 439. Coronamento d'altare (o spalliera di trono?) analogo al precedente. Boston.

Fig. 440. Giovane che sale su un carro. Acropoli.

Fig. 441. Frammento del dono votivo di Euthydikos. Acropoli.

canto alla freschezza delle forme colpisce la mal riuscita rappresentazione della gamba destra accavallata. Un simile monumento è da poco tempo giunto in Boston (fig. 439). Esso presenta un giovane alato il quale pesa su una bilancia (ne sono conservate soltanto le tracce della inserzione ed i due piatti) due piccole figure maschili; è adunque una specie di psicostasia alla quale assistono due donne sedute l'una in atto lieto, l'altra in atto triste. Sui lati stretti sono rappresentati un giovanetto che suona la lira ed una figura di vecchia grinzosa dal lungo vestito. La rappresentazione è messa in rapporto col mito di Adone, ma nei particolari è ancora completamente oscura. Anche la congetturata appartenenza dei due monumenti ad un medesimo insieme per il loro aspetto esteriore cozza contro una difficoltà. Nonostante tutte le somiglianze la maniera di com-

Fig. 442. Testa di una figura femminile. Acropoli.

Fig. 443. L'« efebo biondo ». Testa in marmo. Acropoli.

a. Eracle e Kyknos.

b. Eracle e la cerva.

c. Teseo e il Minotauro.

Fig. 444. Metope del tesoro degli Ateniesi in Delfi.

posizione del nuovo esemplare, che ricorda soprattutto per la figura centrale la tecnica di figure di tutto tondo appoggiate ad una parete, costituisce un evidente contrasto rispetto alla trattazione delicata del basso rilievo nell'esemplare Ludovisi. Non è inoltre da tacere che sono stati elevati dei dubbî sull'autenticità del nuovo monumento. Infine non è nemmeno sicura la destinazione originaria dei due monumenti: si è pensato alla loro applicazione come parte terminale all'estremità di uno o di più altari oblunghi. Sono affini a tutte queste opere delle tavolette votive in argilla ornate a bassorilievo, le quali sono state trovate in grande quantità in un santuario delle divinità eleusinie di Locri Epizefiria: esse presentano soprattutto scene del ratto di Persefone con una straordinaria eleganza e grazia di forme nei corpi, nei vestiti, negli accessorî.

Scultura attica. — Questa matura arte ionica, ancora in rapporto con le influenze ioniche del periodo pisistrateo, ha lasciato le sue tracce pure nell'Attica. Un esempio lo offrono gli avanzi di un gran fregio in marmo dell'Acropoli che provengono da una base o da un altare (fig. 440); il frammento maggiore rappresenta un giovane che sale in un carro, forse un dio (Apollo?). L'artista sa rendere chiaramente la diversa stoffa del chitone e del mantello e tratta il nudo con tanta grazia e finezza che il giovane potrebbe anche apparire una donna. Il rilievo, di fronte alla maggior parte delle opere ioniche, segna un progresso simile a quello che rispetto alle più antiche statue femminili dell'Acropoli rappresenta il torso di una statua di fanciulla graziosamente severa dedicata da Euthydikos (fig. 441) e nella quale la ridondanza della leziosità ionica appare trasformata in grazia attica ed il sorriso stereotipo in una contenuta serietà; si potrebbe pensare ad un'influenza peloponnesia (vedi sotto). Un altro esempio del medesimo indirizzo è offerto dalla testa riprodotta nella fig. 442 e che appartiene ad un corpo assai danneggiato, della medesima provenienza. Ma soprattutto lo offre

la testa giovanile (fig. 443), celebre a ragione, che va sotto il nome di efebo biondo (così denominato dalla pittura ben conservata dei suoi capelli), un'opera che, senza la testimonianza delle condizioni della sua meravigliosa conservazione, forse non si oserebbe datare prima dell'incendio persiano al quale può essere certamente anteriore solo di poco tempo. L'accentuata intima espressione di questo giovane severo ci mostra già in corso quello sviluppo che caratterizza il V secolo; la somiglianza con la fanciulla di Euthydikos (fig. 441) è così grande che si potrebbero ritenere ambedue opere della medesima mano, l'efebo certo un po' più recente.

Fig. 445. Zeus d'Itome, secondo l'opera di Hageladas. Monete messenie.

Fig. 446. Zeus col fulmine e l'aquila. Statuetta in bronzo. Olimpia.

Secondo alcuni quale segno di gratitudine per l'aiuto prestato dall'oracolo di Delfi agli Alcmeonidi nella cacciata dei tiranni (pag. 217), secondo altri dopo la battaglia di Maratona come appunto credeva di sapere Pausania, gli Ateniesi costruirono in Delfi un « thesauros » (fig. 394) in marmo, anche in ciò di rara magnificenza, perchè esso era ornato con non meno di trenta metope rappresentanti le imprese di Eracle e di Teseo (fig. 444). Queste, pur con alcune durezze arcaiche (b), offrono una vivace composizione ed una riproduzione accurata della muscolatura, specialmente del tronco, più secco per altro e meno plastico che nelle statue dei Tirannicidi che sono alquanto più recenti (fig. 455): testimoniano, ad ogni modo del medesimo studio del corpo nudo in movimento che contraddistingue la base (fig. 420) o la pittura di un Euphronios (pag. 242) o di un Euthymides. Il rapporto storico con le sculture del frontone dell'« Hekatompedon » (fig. 425) è altrettanto chiaro quanto il grande progresso nella trattazione del corpo e nell'aggruppamento. Qui per la prima volta incontriamo un collegamento delle metope in gruppi determinati di miti (Eracle, Teseo). Due Amazoni scendenti dai loro cavalli costituivano gli acroterî del frontone e il frontone era anch'esso ornato di figure. Il « thesauros » con questa ricchezza di sculture si presenta come se fosse stato innalzato in gara con quello degli Cnidî e dei Sifnî (fig. 410 ss.) ed è esempio della misura e della fresca vigoria attica di fronte alla ridondanza ionica.

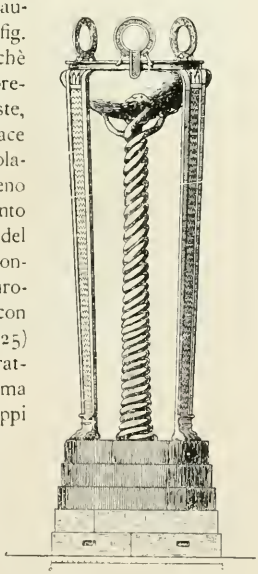


Fig. 447. Dono votivo di Platea in Delfi.

Il tripode d'oro (che è andato perduto) è restaurato; il sostegno centrale formato da tre serpenti in bronzo è riprodotto dall'originale che si trova in Costantinopoli ed è alto m. 6,50 (Tripode secondo Furtwängler, base secondo Bulle).

La fusione in bronzo nel Peloponneso. — Negli ultimi decennî del VI secolo, mentre la pittura

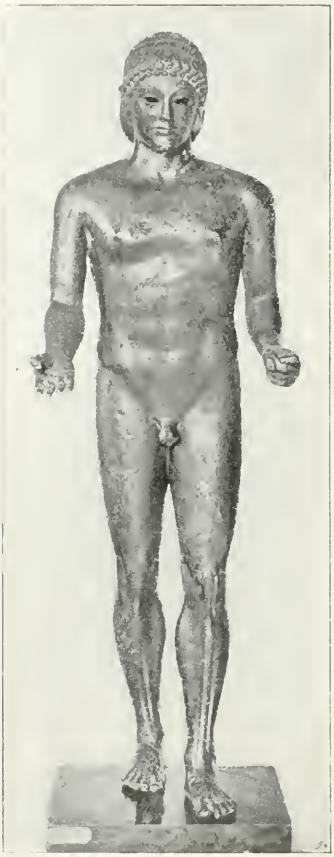


Fig. 448. - Apollo « di Piombino. Bronzo. Parigi.

e la scultura attica prendevano il loro rapido slancio (pag. 240 ss.) si apparecchiava nella regione nord-est del Peloponneso un mutamento decisivo nella scultura. Questo si ricollega al perfezionamento della tecnica della fusione che già nel principio del secolo in Samo per opera di Rhoikos e Theodoros era stata introdotta dall'Egitto nell'arte greca (pag. 211 s.). Ma essa di fronte alla scultura ionica in marmo aveva condotto da principio una vita latente per noi. Tuttavia ora, perfezionatasi in una tecnica eccellente, offriva il materiale di gran lunga più adatto per i ricchi compiti che erano stati posti alla scultura dal fiorire degli agoni olimpici e degli altri agoni nazionali. Il bronzo per la sua resistenza offriva un'assai maggiore libertà e facilità nella composizione che il marmo, e mentre questo per la sua trasparenza tempera egualmente i contorni, l'oscuro bronzo induce ad una più netta accentuazione delle forme. E se inoltre il suo chiaro splendore veniva smorzato attraverso una trasparente velatura con una soluzione di asfalto e il colore era avvicinato a quello della pelle abbrunata dal sole, risultava particolarmente adatto alla rappresentazione di corpi maschili nudi. Così ora le statue in bronzo dei vincitori sorsero accanto agli epinici di Pindaro e trovarono il loro compito nella rappresentazione più perfetta possibile del corpo sviluppato dalla ginnastica. In questo compito si esercitarono soprattutto le scuole di Sicione, di Argo e di Egina. Accanto alle statue degli dèi occuparono la loro fervida attività soprattutto immagini in bronzo di atleti vincitori nei loro differenti agoni, a piedi, a cavallo, in cocchio. Artisti notevoli come Kanachos di Sicione (Apollo « Philesios » presso Mileto, fig. 397), Hageladas di Argo (Zeus di Itome, fig. 445), Kallon e il più giovane Onatas di Egina possono essere considerati nello stesso tempo come coloro che hanno perfezionato lo stile arcaico ed i suoi motivi ed hanno iniziato un nuovo e severo studio della natura; lo Zeus della moneta è ad esempio il perfezionamento di un tipo più antico spesso ripetuto (fig. 446). Le statue in bronzo venivano già anche riunite in grandi gruppi: Hageladas creò per Taranto un gruppo di cavalli e di donne, prigioniere di guerra, che fu dedicato in Delfi, Onatas creò per Olimpia il gruppo degli eroi achei che traevano la sorte per il duello con Ettore (Iliade VII, 161 ss.), per Delfi una lotta tra i Tarantini ed i Messapi a piedi e a cavallo intorno

al re iapigio caduto Opis. Mentre le due prime opere appaiono, più che aggruppamenti reali, giustapposizioni di figure isolate, l'ultima, in rapporto evidente con un tema spesso trattato nella pittura, costituisce un vero e proprio gruppo chiuso intorno ad un punto centrale determinato. Onatas fu anche celebre per le sue statue di dèi (Ermete in Tanagra, Eracle dei Tasî in Olimpia, Apollo giovanetto, di cui veniva elogiata la bellezza e la perfezione). La notizia spesso ripetuta che Hageladas sia stato il maestro di Fidia, Mirone e Policleto, dei tre più grandi scultori del V secolo, è probabile al massimo per Mirone, indirettamente forse per Policleto: per Fidia essa poggia su una cattiva testimonianza ed è poco credibile. A tutti questi artisti venivano affidati incarichi da ogni parte del mondo greco. Quando dopo le guerre persiane si stabilì di offrire agli dèi le decime di vittoria, i bronzisti del Peloponneso settentrionale apparirono i più adatti a tali opere (Zeus di Olimpia opera di Anaxagoras di Egina, alto 10 cubiti, il tripode a serpenti in Delfi fig. 447 confr. fig. 394 s., ambedue dal bottino di Platea). Non mancano opere in bronzo conservate che ci pongono dinanzi agli occhi l'arte peloponnesia di questo periodo. L'Apollo di Piombino (fig. 448), ancora nell'antico schema del VI secolo, e molte teste in bronzo si lasciano con maggiore o minore verosimiglianza attribuire a questo gruppo di artisti. Così anche appartiene qui l'originale di una statua spesso copiata in età romana (fig. 449, detta di Stephanos dal nome del copista), ad ogni modo non più da attribuirsi ad Hageladas stesso, le cui proporzioni caratteristiche e la cui piccola testa sulle larghe spalle hanno trovato poco seguito nella viva arte greca. La sua posizione è più libera: non più la gamba sinistra avanzata determina l'atteggiamento ma si ha un equilibrato riposo sulle due gambe. Comune a tutte queste opere è un'acuta osservazione della natura, l'accentuazione dell'ossatura, la tendenza ad una precisione anatomica e a proporzioni stabili, nell'espressione un'austera severità che costituisce il più forte contrasto col sorriso stereotipo nelle figure femminili ioniche in marmo.

Fig. 449. Statua giovanile di Stephanos. Marmo. Villa Albani.

Alla medesima scuola argiva noi possiamo ascrivere lo sviluppo della statua femminile eretta, soprattutto di quella vestita del semplice chitone dorico (peplo): erette in atteggiamento similmente severo, con una trattazione parsimoniosa delle pieghe che pur fanno sentire chiaramente la struttura del corpo, esse sono le degne corrispondenti alle severe figure degli atleti (fig. 450). L'apparire di questi tipi tra le terrecotte argive mostra che esse in realtà erano famigliari in Argo.

I frontoni di Egina (fig. 451 ss.). — La maniera di quest'arte del Peloponneso settentrionale noi apprendiamo a conoscerla nel modo più chiaro dai due fron-

Fig. 450. Statua in bronzo da Ercolano. Napoli.

toni di Egina, che con sicurezza possono essere attribuiti ai primi decennî del V secolo. Il tempio ben conservato sulla punta nord-est dell'isola si credeva una volta di Zeus, poscia di Athena ed ora sulla base di un'iscrizione si ritiene dedicato ad Aphaia, dea di origine cretese. Esso è stato costruito sul luogo di un tempio più antico, il quale probabilmente era identico con la « casa » di Aphaia ricordata nell'iscrizione del VI secolo. Numerosi avanzi di doni votivi testimoniano dell'importanza del suo culto. Il nuovo tempio, costruito in poros (fig. 322), corrisponde nella pianta completamente, nell'elevato approssimativamente al canone dorico (6 × 12 colonne), ma per la snellezza delle colonne (raggi $10^2/_3$), per la tensione dei capitelli, per la poca altezza della trabeazione segna già il passaggio agli edifici attici del bel periodo. L'accesso al lato orientale si raggiunge, come nei templi peloponnesî, per mezzo di una rampa. Le figure femminili ai lati del ricco acroterio (fig. 452) ripetono un antico motivo ionico (fig. 421 ss., tav. VIII), all'estremità dei frontoni erano delle Sfingi. Nelle figure si è voluto riconoscere l'influenza della tecnica del bronzo famigliare agli Egineti. Esse sono certo per i loro motivi concepite come per il bronzo ma sono state lavorate in marmo pario con stupefacente padronanza anche di questa tecnica, mancano di qualunque sostegno e sono trattate con pari eccellenza su tutte le vedute quasi che fossero destinate ad una collocazione libera. Le statue, una volta ravvivate dal colore e da numerose aggiunte in metallo, si distinguono per la sicura conoscenza del corpo, dei suoi movimenti ritmicamente composti, della sua perfezione atletica e del suo giuoco muscolare, tuttavia si osserva una notevole differenza tra i due frontoni. Il frontone occidentale più antico ha figure alquanto più piccole, più magre, più dure, più impacciate ed anche più legate nell'espressione delle teste (fig. 454), mentre le figure del frontone orientale (le meglio conservate sono A', G'-K') hanno maggiore pienezza e mollezza di forme, movimenti più vivaci, tratti più espressivi (fig. 453). Tra i due frontoni cogliamo uno stadio differente nel passaggio alla statuaria disegnativa: le statue del frontone orientale sono ancora

più vicine agli schemi paralleli male coordinati dell'arte del disegno e del rilievo, quelle del frontone orientale presentano scorci meglio coordinati. Così la figura giacente del frontone occidentale (N) è ancora costruita parallelamente, con gamba destra di profilo e tronco di prospetto senza alcuna torsione nel corpo (uno stadio anteriore lo presenta l'Enkelados del frontone dell'Acropoli (fig. 425), quella invece del frontone orientale (A') presenta obliquità della gamba destra e del tronco e coordinazione di movimento tra le due parti del corpo. Simile tendenza ad una più naturale costruzione delle figure appare anche in alcune altre statue, il movimento guadagna sempre più in libertà. Evidentemente si sono conservati nel medesimo tempio, l'uno accanto all'altro, due stadî della medesima arte: l'ipotesi che le statue più progredite del frontone orientale siano la sostituzione di un gruppo simile a quello occidentale, danneggiato da avvenimenti guerreschi dell'epoca, non soltanto scioglierebbe queste difficoltà ma spiegherebbe anche donde provengono gli avanzi di un altro gruppo simile al frontone occidentale e di un terzo acroterio di frontone. Il sorgere dell'intero tempio dovrebbe quindi riportarsi a qualche anno prima delle guerre persiane, quello del frontone orientale cadrebbe invece in quel periodo. Ma l'ipotesi, per quanto attraente, non trova alcun appoggio in dati reali storici ed artistici e corrisponde più alla verosimiglianza vedere nei due frontoni l'opera contemporanea di due artisti di età differente, l'uno vecchio che lavora sulle tracce tradizionali dell'arcaismo e lo chiude, l'altro giovane che tenta nuove vie e prepara l'età nuova.

Il medesimo contrasto che è nelle singole figure si rivela nella composizione. Prima si riteneva che i due frontoni fossero essenzialmente eguali; si credeva di poter riconoscere nei due frontoni un gruppo disposto unitariamente intorno ad un caduto come ad un punto centrale e le cui metà ordinate simmetricamente si bilanciavano: la notizia del gruppo di Onatas (pag. 250 s.) poteva rafforzare in questa opinione. Ma nuovi ritrovamenti ed acute ricerche hanno suggerito una ricostruzione del tutto diversa (fig. 451 s.). I due frontoni, con accentuata intenzione, concordano ancora soltanto nella figura centrale, nella dea Athena (G. F') che invisibile governa la battaglia. Intorno ad essa si svolge una lotta in corrispondente simmetria per quanto anche non senza varietà. Nel frontone occidentale (fig. 451) ciascuna delle due ali si divide di nuovo in due gruppi separati, il primo una lotta intorno ad un caduto secondo lo schema favorito (D-F, H-K) e l'altro un assalto isolato, indirizzato verso l'angolo del frontone, di un oplita e dell'arciere che lo accompagna contro un ferito (A-C, L-N). Per quanto acconciamente l'artista si sia giovato qui delle linee discendenti del frontone e per quanto vivaci siano le singole azioni, la composizione come insieme non è ancora giunta a quella piena unità, alla quale tendeva lo sviluppo dell'arte. Questo progresso è presentato in maggiore misura dal frontone orientale che è meno bene conservato (fig. 452). Sebbene anche esso offra due scene di battaglia separate, ciascuna delle due ali forma qui un unico grande gruppo chiuso rispetto al quale costituiscono un espressivo contrasto le figure dei caduti giacenti isolati negli angoli. Nel frontone occidentale le ondate della battaglia si spingono sino negli angoli e fanno sentire come un'incomoda rigidezza la limitazione architettonica. Di questo non vi è più nessuna traccia nel frontone orientale. La scena presso il punto centrale, pur non essendo sicura in ogni elemento, col guerriero che cade indietro (confr. fig. 444 a, 471) e a cui il servo accorre

A B C D E F G H

Fig. 451. Frontone occidentale del tempio di Egina: Aiace
(Secondo la ricostruzione del Furtwängler A ed

in aiuto (C'-E', G'-J'), e l'arciere egregiamente eseguito (Eracle con l'elmo a pelle di leone (K') danno un'immagine oltremodo viva e interessante al pari del caduto A' (fig. 453), il quale per l'espressione del suo altero e calmo dolore fa riconoscere il generoso spirito del suo creatore, il quale sicuramente sapeva anche portare le armi e le ha portate. Il soggetto dei due frontoni è costituito dalle lotte degli eroi egineti della stirpe di Eaco, i quali come Pindaro cantava (*Istmie* 5,35) « due volte espugnarono la città dei Troiani, una volta [Telamon] al seguito di Eracle, una seconda [Aiace e Teucro] con gli Atridi ». I singoli eroi, ad eccezione di Eracle, non si

Fig. 453. Il caduto A' del frontone orientale.

A' B' C' D' E' F' G'

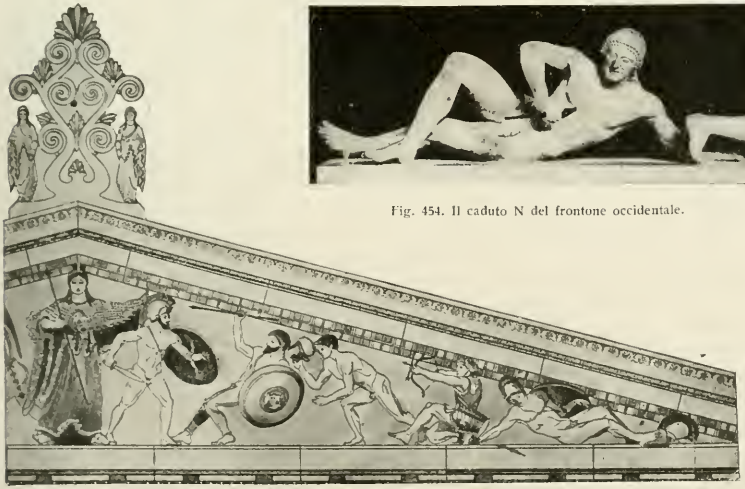
Fig. 452. Frontone orientale del tempio di Egina: Eracle (K')
(Secondo la ricostruzione

F G H J K L M N
e Teucro in lotta dinanzi a Troia. Marmo. Monaco.
E, J e N debbono essere scambiate di posto).

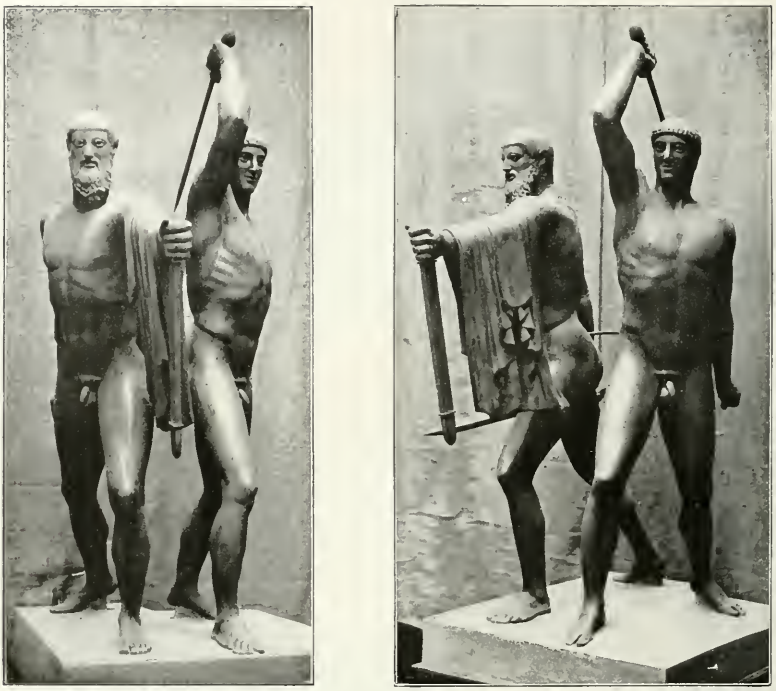
possono denominare con certezza; l'artista non ne ha particolarmente distinto nessuno e la divisione della lotta in singoli gruppi rende per noi impossibili le interpretazioni singole, sebbene possiamo congetturare che una volta come su molte scene di vasi (confr. fig. 353) e su alcune sculture architettoniche anche qui i nomi si potessero leggere forse sulla cornice orizzontale ed appagassero l'interesse patriottico locale.

Presso a poco contemporanea, forse alquanto più antica è una composizione frontonale peloponnesia in Olimpia, quella del tesoro dei Megaresi (confr. pag. 173). Essa si conserva solo in avanzi assai frammentarî di un rilievo in calcare; cinque

Fig. 454. Il caduto N del frontone occidentale.



F G' H' J' K' L'
e Telamone in lotta contro Laomedonte. Marmo. Monaco.
del Furtwängler).



a. b.

Fig. 455. Gruppo dei Tirannicidi. Marmo. Napoli. Secondo la ricostruzione nel Museo di Strasburgo.

gruppi della Gigantomachia erano disposti in modo che Zeus combattente occupasse il centro e ai due lati Athena ed Eracle si lanciassero contro i loro avversarî atterrati e negli angoli Poseidon ed Ares chinati movessero all'attacco di un Gigante giacente nell'angolo e ad essi rivolto. I gruppi sono chiusi e ricchi e graziosamente composti alla maniera del frontone occidentale di Egina. Ma la cattiva conservazione fa appena qui riconoscere questi pregi e lo stile del lavoro.

Fusione in bronzo nell'Attica. — Il valore dell'arte del Peloponneso settentrionale non rimase limitato alla patria; gli artisti principali li ritroviamo tutti all'opera anche in Atene. La loro influenza si fa quindi anche sentire presso gli artisti locali di quest'epoca di transizione: il bronzo diviene predominante invece del marmo, la figura maschile nuda invece della graziosa donna ionica vestita, la severità dorica invece della serenità ionica. Come documento di questa trasformazione possono valere le statue dei due Tirannicidi, Armodio e Aristogitone, che furono fuse in bronzo subito dopo la cacciata di Ippia per pubblico incarico da Antenor, discepolo e perfezionatore dell'arte ionica in marmo (pag. 236). È assai ve-

rosimile che questo gruppo che Serse portò via nel 480 si accordasse nella composizione con quello posteriore che fu creato subito dopo per sostituirlo (fig. 455). Esso non solo è il primo esempio di un monumento politico ma anche il primo gruppo libero che conosciamo. Lo stile di quest'opera di Antenor noi possiamo immaginarcelo secondo le metope del tesoro degli Ateniesi in Delfi (fig. 444). Del gruppo più recente che crearono nel 477 Kritios e Nesiotes noi possiamo farci la migliore idea per mezzo di una copia in marmo nel Museo di Napoli (fig. 455) e di altre riproduzioni in rilievi, monete e vasi. Qui appare chiara l'influenza dei bronzisti peloponnesi. Strettamente uniti i due amici si avanzano. Armodio vigorosamente brandendo la spada sguainata, Aristogitone col mantello disteso e la spada pronta per colpire. Il violento movimento appare reso con forza e libertà. Magistralmente riuscito è il difficile compito di riunire due persone intese ad un'azione comune in un gruppo unitario che si può egualmente guardare e fa il medesimo effetto dal davanti come dai lati. Nella veduta anteriore (a si fa valere forse per la prima volta la dimensione in profondità. Dalla medesima scuola proviene una fresca statua di giovanetto dell'Acropoli (fig. 456). Accanto a Kritios e Nesiotes, del cui oplitodromo (corridore armato) « Epicharinos » può darci un'idea una statuetta in bronzo di Tubinga (fig. 457), camminava sulla medesima linea di un arcaismo ancora severo ma maturo Hegias il maestro di Fidia; vengono di lui ricordati dei fanciulli su cavalli da corsa e delle immagini di dèi (pag. 270). Ci sono conservate alcune opere attiche di questo periodo (testa in bronzo con elmo, dell' Acropoli) nelle quali è innegabile l'influenza dorica ma tuttavia non è meno chiaramente espresso il carattere attico.

Fig. 456. Statua di fanciullo dell'Acropoli. Marmo.

Fig. 457. Corridore armato. Statuetta in bronzo. Tubinga.

La generazione dopo le guerre persiane. — Nella prima metà del V secolo l'arte greca sale rapidamente al culmine della perfezione. La lotta con i Persiani aveva messo in tensione tutte le forze; la vittoria gloriosa accrebbe il senso della vita e fece apparire l'esistenza doppiamente preziosa e degna di essere allietata ed adornata. Da per tutto sorsero dei grandi templi, o in luogo di quelli distrutti dai Persiani che era dovere religioso rialzare, o edifici nuovi ad espressione della gioia del trionfo. Per pittori e scultori le battaglie omeriche acquistarono un nuovo significato, onde esse ondeggiavano dinanzi alla fantasia dei poeti e degli artisti come il modello mitico delle lotte contemporanee

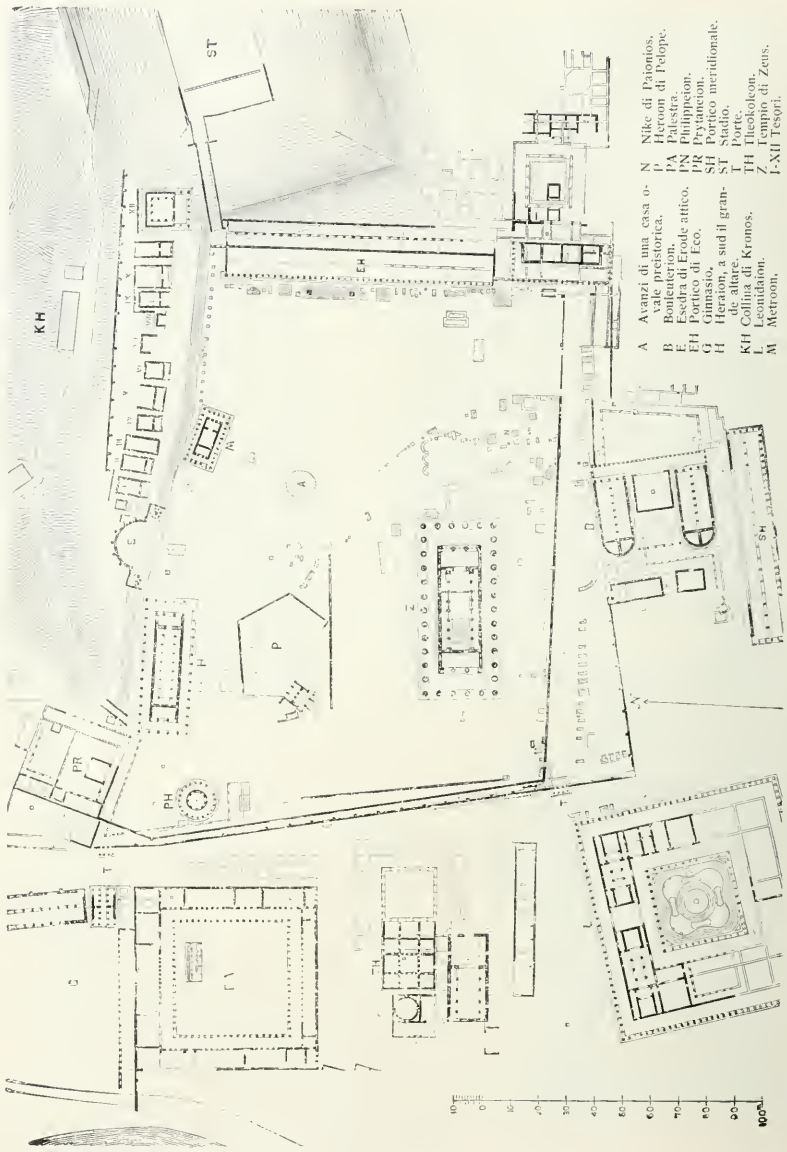


Fig. 458. ALTIS DI OLIMPIA. PIANTA.

contro gli Orientali. Gli dèi stessi si erano mostrati potenti e benevoli. Un austero sentimento religioso echeggiò nell'animo del popolo e fece porre anche l'arte a servizio degli dèi. Questi sono ora concepiti come di una bellezza e di una forza superiore; tutti i mezzi dei quali l'arte ha appreso a disporre, vengono applicati alle loro immagini, le immagini stesse sono così ingrandite che i templi sembrano non bastare più per contenerle.

Fig. 459. Atlante porta ad Eracle i pomi delle Esperidi. Metopa del tempio di Zeus in Olimpia.

Uno sguardo comparativo alla poesia drammatica che fioriva contemporaneamente aiuta a riconoscere il carattere dell'arte greca di questo periodo. Come in ogni altra cerchia della vita spirituale, come nel campo politico, Atene occupa il primo posto anche per la creazione artistica, tuttavia vi arriva solo gradualmente in quanto che lascia la precedenza ad altri luoghi. Poichè in Atene stessa si dovevano prima risolvere anche altri compiti pratici che esigevano tutti i mezzi dello stato.

Fig. 460. Eracle e il toro. Metopa del tempio di Zeus in Olimpia.

Olimpia. — Nel centro dell'attività artistica sta anzi tutto Olimpia, tanto per la costruzione del suo tempio di Zeus, le cui sculture rispecchiano in modo particolarmente chiaro il carattere di questo periodo, quanto per la quantità dei doni votivi e delle figure di vincitori. Il grandioso slancio politico apportò anche all'Altis il completamento della sua decorazione artistica (fig. 458). All'antico Heraion (H), alla tomba recinta di Pelope (P), alla terrazza dei « thesauroi » nel nord e al Bouleuterion (B) si aggiunge ora al sud il tempio di Zeus (Z) già di un effetto imponente per la colossalità delle sue proporzioni. Esso

senz'armi di soffocare l'avversario in una stretta. Così da ogni lato si formano tre gruppi distinti, mentre dagli angoli delle donne spaventate e distese a terra assistono alla lotta. Alcune figure sono eseguite soltanto per metà mentre la metà posteriore mancante viene coperta dal gruppo vicino. Inoltre sono quasi tutte lavorate solo nella parte esterna: esse cioè mantengono anche in questo, oltre che nella natura dei movimenti che si svolgono per lo più in un piano parallelo al fondo, la traccia evidente della derivazione dal rilievo. Con il rilievo difatti abbiamo visto iniziarsi la decorazione dei frontoni (frontoni arcaici dell'Acropoli) e solo sviluppando la corporeità fino a distaccarne completamente le figure dal fondo essa giunge alla statuaria (stadi intermedî: frontone (fig. 410), del tesoro dei Sifnî, frontone (fig. 426) del tempio arcaico di Apollo in Delfi).

Fig. 465. Atalante. Marmo. Vaticano.

Come autore del frontone orientale (fig. 462) è nominato da Pausania per un malinteso ben dimostrabile Paionios di Mende nella Calcidica che noi apprenderemo a conoscere da un'altra sua creazione (fig. 573 s.); Paionios aveva anche creato la Nike che coronava il tempio come acroterio. Il frontone rappresentava il prototipo mitico dei giuochi olimpici, cioè i preparativi per la corsa dei cocchi tra Pelope ed Enomao. Nel mezzo del frontone tra i due competitori, come giudice ma su tutti invincibile e signoreggiante, sta Zeus in pieno riposo. Enomao, il principe del paese, che in atteggiamento sicuro tiene la destra sul fianco, e lo straniero Pelope che modestamente guarda a terra, sono accompagnati dalle loro donne: vicino ad Enomao è Sterope sua moglie, vicino a Pelope Ippodamia, la figlia di Enomao, che come premio della corsa diverrà sua sposa. Seguono le quadrighe dei due principi con i loro aurighi e servi, che dal lato di Enomao sono ancora in riposo e sembrano in parte prevedere con preoccupazione il minaccioso esito dell'azione (fig. 464); mentre dal lato di Pelope l'indovino che guarda lietamente al felice segno augurale degli uccelli lascia prevedere l'esito della gara. Gli angoli del frontone sono occupati da due uomini distesi, secondo una spiegazione antica, gli dèi fluviali Alfeo e Cladeo, più probabilmente anch'essi persone del seguito.

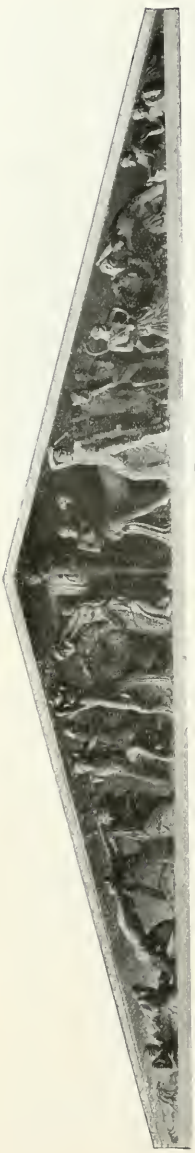
Ambedue i frontoni, come in Egina, si dividono in due ali, separate da una divinità che occupa il centro. Mentre nel frontone occidentale dominano gruppi isolati, nel frontone orientale l'insieme è costituito da una scena unitaria quasi del tutto priva di azione. E la solennità arcaica nel frontone orientale fa contrasto alla vivezza sbrigliata in quello occidentale. Questa differenza dipende dal soggetto: là vi è la trepidazione oppressiva dinanzi ad un avvenimento decisivo, qui vi è la confusione di una lotta ardente. Ma lo stile e l'esecuzione sono del tutto eguali. Già, in contrasto con gli Egineti, considerando le figure solo dal punto di vista esteriore la precisione di modellatura è avanzata solo di tanto quanto richiedeva lo scopo decorativo, il quale era anche aiutato dalla colorazione; le parti posteriori

sono lasciate rozze. In ambedue i frontoni predomina la medesima ingenua osservazione della natura, la quale pone la verità al disopra della bellezza, la medesima fresca spregiudicatezza nella scelta dei motivi senza timore di turbare il ritmo quale esso domina nei frontoni di Egina, la medesima rappresentazione del corpo la quale mira meno all'accentuazione della costruzione organica (come presso gli Egineti) che ad un'apparenza vigorosa. In nessuna parte vi è del pathos inopportuno ma da per tutto uno sguardo aperto sulla realtà; nelle teste vi è ricchezza di espressione individuale. Questo carattere unitario di tutta la concezione artistica, per cui a stento si fanno separare invenzione ed esecuzione, parla a favore di un unico artista come creatore di tutta questa decorazione scultoria. A quale scuola appartengano le sculture di Olimpia è questione ancora discussa; un'arte greca settentrionale, dipendente dalla ionica e mirante ad un effetto pittorico, l'arte argiva, l'arte dell'occidente greco, quella ionica di Paro, si sono successivamente affacciate alla mente degli storici dell'arte. L'ipotesi di una scuola artistica locale trova la sua difficoltà nel fatto che di essa nonostante l'esistenza di uno scultore eleo Kalon, non sappiamo nulla. Quindi è da prendere oggi più che mai in considerazione l'ipotesi che i frontoni possano essere opera di Alkamenes. L'unica opera sicura di questo artista, che ragioni storiche debbono far considerare più come compagno ed emulo di Fidia che come suo allievo, cioè l'Ermete Propylaios (fig. 538) pur nella sua voluta conservazione arcaistica delle forme rivela la maggiore parentela con le sculture di Olimpia.

Fig. 466. Rilievo funerario. Marmo. Vaticano. (Studniczka).

Fig. 467. Eros Soranzo. Marmo. Pietrogrado.

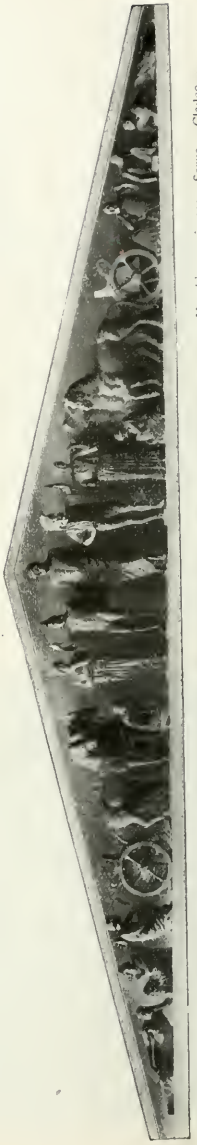
Comunque ciò sia, noi troviamo in diverse scuole di questo periodo dei tratti di parentela con le sculture di Olimpia; così ad esempio la severa semplice trattazione del vestito della dea Giustiniani (ora Torlonia) denominata inverosimilmente Vesta è stata confrontata non senza fondamento con la Sterope del frontone orientale di Olimpia. La rigidezza dello stile arcaico appare qui attenuata in una serietà dignitosa, e l'artificioso — si osservi l'acconciatura dei capelli — sembra riavvicinarsi ad una certa grazia naturale: da tutta la figura emana un'aureola di solennità e com-



Piritoo. Turizione. Apollo. Teseo.
Deidamia.

Fig. 461. Centauromachia. Frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia. Ricostruzione.

costituì il coronamento di tutte le costruzioni olimpiche: costruito in poros, vale a dire in questo caso in un calcare locale, ricco di conchiglie, e rivestito in tutta la parte visibile di uno stucco bianco finissimo esso fu al più tardi completato verso l'anno 457 a. Cr. Come architetto è nominato Libon di Elide. Per la pianta il tempio di Zeus è simile a quello di Poseidonia (fig. 427 a), solamente esso ha 13 colonne sul lato lungo e ciascuna con 20 scanalature; in ambedue i rapporti il tempio segue la norma canonica. Le navate laterali sono ancora assai strette. Le tracce di una suddivisione trasversale della navata mediana per mezzo di balaustre sono in rapporto col posteriore innalzamento della statua colossale di Zeus (fig. 520) per la cui grandezza straordinaria il tempio non era stato da principio calcolato. Una ricca decorazione figurata nei frontoni e al disopra di essi come anche nelle sei metope di ciascuno dei due vestiboli (le metope esterne erano lisce e potevano per ciò accogliere più tardi gli scudi dedicati da Mummio) accresceva l'effetto dell'edificio che dominava tutta l'Altis come il Partenone l'Acropoli di Atene. Se il tempio si fosse meglio conservato esso, come esemplare di severità e di saldezza dorica, supererebbe anche il tempio di Poseidonia.



Alteo ?. Indovino. L'Auriga Killas. Servo. Ippodamia. Pelope. Zeus. Enomao. Sterope. Serva. Vecchio pensieroso. Servo. Cladeo

Fig. 462. Preparazione della gara di corsa tra Pelope ed Enomao. Frontone orientale del tempio di Zeus in Olimpia. Ricostruzione (secondo Kekule).

Le sculture del tempio danno l'impressione di una maniera artistica omogenea; tra le metope ed i frontoni non esiste alcuna differenza essenziale di stile. I rilievi delle metope, senza dubbio incastrate durante la costruzione, rappresentano le dodici fatiche di Eracle. Una delle metope meglio conservate (fig. 459) raffigura l'eroe nel momento in cui si fa porgere da Atlante i pomi delle Esperidi, mentre egli stesso sostiene sul capo la volta del cielo visibile è solamente il cuscino di sostegno; Athena sta dietro Eracle e con un gesto ingenuamente semplice cerca di alleggerirlo del gran peso: questa è l'espressione della fede nella potenza della divinità soccorritrice. Nell'Athena seduta che guarda giù verso gli uccelli dal lago Stinfalio nella mano dell'eroe si è sentito con ragione accanto alla vigoria dell'elemento paesistico la grazia ingenua e così fortemente che si negava perfino il carattere divino della figura. Un capolavoro di stile è la metopa del Toro (fig. 460), in cui il contrasto delle forze è giunto ad espressione oltremodo chiara per mezzo delle diagonali formate dal corpo dei due contendenti; la riproduzione del volgersi del corpo è degna di attenzione. La rappresentazione del vigoroso corpo maschile, più carnoso che muscoloso, è soprattutto eccellentemente riuscita; la trattazione dei vestiti è semplice e naturale, rimane tuttavia alquanto superficiale, come anche le teste, pur nella nobile bellezza di forme, mostrano minor sentimento e pensiero che energia e forza.

Fig. 463. Apollo. Dal frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia.

Riguardo ai due frontoni sussiste una particolare difficoltà per il fatto che Pausania ci dà i nomi dei loro pretesi artisti. Ad Alkamenes, coetaneo e scolaro di Fidia, apparterrebbe il frontone occidentale (fig. 461), la lotta tra i Lapiti e i Centauri. Il centro del frontone è occupato da una figura colossale di Apollo (fig. 463). Ai due lati di questa figura in completo riposo, che stende soltanto la destra in atto di dominio e di protezione, ondeggia la lotta violenta. I Centauri hanno afferrato la sposa di Piritoo ed altre donne convenute alle nozze, come anche un fanciullo, e si affrettano a trascinarli via come preda. Con gli strumenti del sacrificio impugnati come armi accorrono in aiuto i Lapiti e innanzi a tutti Piritoo e l'amico Teseo, essi imbrandiscono l'accetta o conficcano la spada nel petto degli aggressori o cercano

Fig. 464. Vecchio pensieroso. Parte superiore. Dal frontone orientale del tempio di Zeus in Olimpia.

Fig. 468. Auriga di Delfi. Bronzo.

postezza. Ma la stretta parentela nella quale d'altra parte essa si trova rispetto all'Apollo Choiseul (fig. 485) mostra che qui non si può parlare di identità di scuola. Le statue femminili in bronzo di Ercolano (fig. 450) e simili figure vestite di peplo, le quali si sono tratte a confronto, appartengono invece esse stesse, o per lo meno i loro modelli, all'arte di Argo.

La spontanea freschezza che è propria delle sculture peloponnesie si trova con un simile linguaggio di forme in una quantità di opere alquanto più recenti, la cui origine con verosimiglianza deve essere appunto ricercata nel Peloponneso. Ciò può dirsi della statua di « Corridrice » del Vaticano così piena di grazia, che per il suo particolare costume era stata messa in rapporto con le corse di fanciulle che avevano luogo in onore di Hera in Olimpia (fig. 465), ma l'esame del suo movimento, giacchè essa è colta nell'atto di arrestare la corsa per la vista di qualche cosa a terra, fa piuttosto riconoscervi l'eroina Atalanta che per cogliere i pomi d'oro gettati a terra si fa vincere dal suo competitore Ippomene. La rappresentazione di quest'attimo di equilibrio instabile che è l'arresto della corsa preannuncia l'arte di Mirone. Opera spesso ripetuta in copie statuarie ma originalmente composta per il rilievo è la così detta « Penelope » del Vaticano, nella quale alcuni veggono una figura funeraria dai tratti delicati di una malinconia contenuta fig. 466) mentre non è da escludere, ciò che è convalidato, oltrechè dall'atteggiamento generale, dal capo velato e dalla presenza del cesto (kalathos), che si abbia qui una figura di Demetra dolente per la perdita della figlia Kore e che possa essere stata anche adoperata con valore simbolico come monumento sepolcrale. Ricordiamo infine una statua di Eros in Pietrogrado (fig. 467). Il giovane dai capelli lunghi, provvisto una volta di grandi ali, offre, col suo sguardo alzato, la pura immagine di un Eros dorico, assai lontano dai fanciulletti alati dell'arte posteriore: probabilmente teneva nella sinistra un ramo od una benda. Il sollevamento del capo verso un lato, che torna in molte statue di questo periodo, indica una deviazione da quel rigido parallelismo di costruzione delle figure, sulla quale deve aver influito lo sviluppo della statuaria disegnativa dei frontoni. Molto più popolare è il cosiddetto « Spinario » del Museo Capitolino; se esso veramente appartenesse a questa età

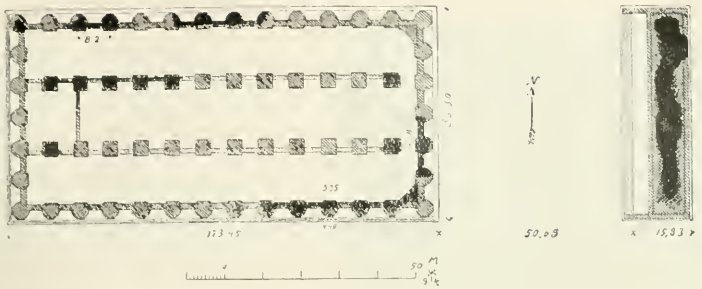


Fig. 469. Tempio di Zeus in Agrigento col suo altare. (Koldewey-Puchstein).

potrebbe essere non una figura di genere ma forse un giovane corridore che non curandosi della spina ha ottenuto la vittoria nella corsa e che ora è tutto intento a liberarsi della causa del dolore. Nella trascuranza dell' angolo così poco estetico

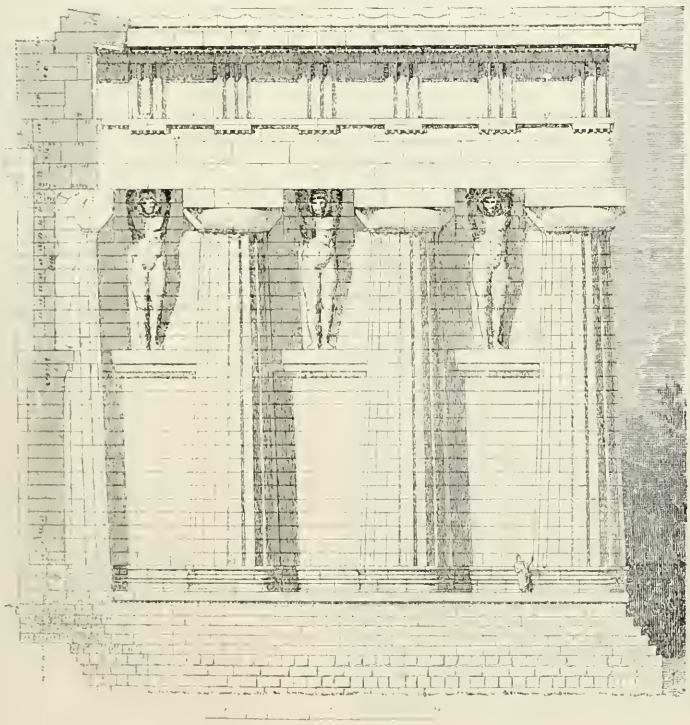


Fig. 470. Dal tempio di Zeus in Agrigento. Ricostruzione. (Koldewey-Puchstein).

Atena e Gigante. Artemide e Atteone. Zeus e Hera. Eracle e Amazone.

Fig. 471. Metope dell'Heraion di Selinunte. Calcare e marmo. Palermo.

che formano le due gambe si potrebbe riconoscere di nuovo una spregiudicatezza nella riproduzione dei motivi che ricorda la scultura di Olimpia. Ma accanto a tratti arcaici nel viso e nei capelli vi è una viva rappresentazione del rilassamento dei muscoli pettorali che già preannunzia le figure lisippee. Anche la composizione, che non si limita più ad una sola veduta principale, e che anzi sembra voler far valere la tridimensionalità della figura, sembra contraddire a questa datazione così antica, e poichè si è conservato il medesimo soggetto in periodo ellenistico, quando è più comprensibile una tale figura sviluppata su tutti i lati come vera e propria figura spaziale, sempre più si rafforza l'ipotesi che nello « Spinario » Capitolino non possediamo il più antico e genuino aspetto dell'opera, ma una traduzione in uno stile anteriore e più severo eseguita in età romana.

L'« Altis » di Olimpia, come anche il recinto sacro di Delfi, ricevette in questo periodo la sua impronta caratteristica dalla grande quantità di statue in bronzo di vincitori che insieme ad altri doni votivi si affollavano intorno ai templi. Innanzi a tutti stavano gli artisti di Argo e di Egina dei quali sono qui nominati solo Hageladas ed Onatas. Ai peloponnesî si accompagnavano l'attico Mirone ed il beota (?) Kalamis, inoltre Pitagora di Reggio ed alcuni altri scultori dell'occidente; ma in complesso anche i nobili vincitori della Sicilia e della Magna Grecia si rivolgevano soprattutto agli artisti peloponnesî per glori-

STATUA IN BRONZO DI UN AURIGA VINCITORE. DELFI

ficare le loro vittorie. Per ciò si cerca qui anche il creatore della statua dell'Auriga in bronzo trovata in Delfi (fig. 468). L'Auriga apparteneva ad una quadriga la quale, secondo l'iscrizione ad essa appartenente, era stata dedicata nel 474 per gratitudine della vittoria riportata da Polyzalos, un fratello dei tiranni siracusani Gelone e Ierone, come principe di Gela. Una quadriga di Gelone in Olimpia (confr. fig. 477) era un'opera dell'egineta Glaukias, una di Ierone era stata creata dall'egineta Onatas con la partecipazione di Kalamis; così le congetture sopra la statua conservata del donario di Polyzalos per lo meno debbono rivolgersi verso questo indirizzo determinato. Altri hanno pensato a Pitagora, tuttavia manca ogni prova. La statua è una meravigliosa opera originale. Le lunghe pieghe parallele del vestito danno alla figura una solenne stabilità di posa, e lo sguardo quasi fisso del viso giovanile mostra che in esso tutto è tensione frenata. Con i tratti ancora arcaizzanti del volto, con la trattazione stilizzata dei capelli sta in aperto contrasto l'anatomia del braccio e dei piedi che sembrano calcati dal vero: evidentemente quest'artista pur lavorando sulla linea tradizionale sa tenere aperti gli occhi sulla natura.

Fig. 472. Rilievo funerario del pancraziaste Agakles. Marmo. Atene.

Magna Grecia e Sicilia. Pitagora. — La coscienza della propria grandezza in questa epoca trova in Sicilia la sua espressione più significativa nell'inizio del tempio colossale di Zeus Olimpio in Agrigento (fig. 469 s.), una città fiorentissima nella quale ad esempio il palazzo di Gellias (oppure Tellias) poteva offrire alloggio a cinquecento cavalieri e aveva cantine scavate nella roccia per più migliaia di ettolitri di vino. Il tempio di Zeus fu cominciato da Terone subito dopo la grande vittoria sui Cartaginesi presso Imera (480) ed evidentemente fu costruito con l'aiuto dei prigionieri di guerra. Le enormi proporzioni (più di 100 m. di lunghezza) e la natura povera del materiale condussero ad innalzare invece del colonnato aperto una parete chiusa dalla quale sporgevano esteriormente delle grandiose mezze colonne e internamente dei pilastri: il profilo del basamento della parete circonda anche le mezze colonne (fig. 470). La parte inferiore della parete come nel tempio F di Selinunte, pag. 186 aveva l'aspetto di una balaustrata sporgente, sul cui largo davanzale degli Atlanti e delle Cariatidi alte m. 7.65 sorreggevano l'epistilio. Anche la cella, nella sua pianta chiusa con forti pilastri, differiva da qualsiasi forma comune. Il grande altare occupava l'intera larghezza del tempio. Il tempio era giunto già sino ai frontoni (Gigantomachia e Presa di Troia), ma, come alcuni degli altri

templi siciliani (ad esempio il tempio di Apollo in Selinunte fig. 393), non fu mai portato a termine e rimase senza tetto: i successi dei Cartaginesi alla fine del secolo apportarono la decadenza anche di Agrigento 406). Documento più espressivo degli Atlanti di Agrigento sono, per la scultura siciliana di questo periodo, quattro metope dell'Heraion di Selinunte (E, pag. 238). Esse sono in calcare, ma le parti nude delle figure femminili erano aggiunte in marmo, cosicchè la pietra qui poteva rimanere senza colore, mentre il resto era dipinto (fig. 471). Le scene si presentano in maniera semplice e schietta che ricorda talvolta le sculture di Olimpia. Qua e là si trova ancora qualche eco dell'arcaismo ma l'intimo sentimento espresso senza esteriorità di gesti nella scena delle sacre nozze di Zeus e di Hera mostra lo spirito dei nuovi tempi. I rilievi rappresentano l'ultimo stadio nello sviluppo della scultura selinuntina, stadio nel quale appare aver ricevuto l'influenza dell'arte attica (Kritios e Nesiotes).

a b

Fig. 473. Filottete. a) gemma di anello. Berlino. b) Scaraboide. Louvre.

Fig. 474. Apollo che uccide il Pitone. Moneta di Crotone.

Per l'Italia meridionale, dove le nobili famiglie gareggiavano con le siciliane nella passione per gli agoni ginnastici e le corse dei cavalli, conosciamo anche il nome di artisti determinati. Specialmente in Reggio sul lato continentale dello stretto si coltivava tanto la pittura (Sillax) quanto la fusione in bronzo (Klearchos, pag. 211). A Reggio richiama anche il più celebre nome di artista occidentale, quello di Pitagora, che al pari del suo più antico omonimo, il filosofo, proveniva dall'isola ionica di Samo ed aveva emigrato verso le coste dell'Italia meridionale allora straordinariamente fiorenti. In Reggio egli trovò la sua nuova patria ed il suo maestro Klearchos, ma la sua attività le sue date vanno presso a poco dal 480 al 452 non si limitava in alcun modo soltanto alla Magna Grecia e alla Sicilia, egli gareggiava anche con i più celebri bronzisti del suo tempo per le statue dei vincitori in Olimpia ed in Delfi, e riceveva incarichi da tutte le parti, dall'occidente, dal Peloponneso, da Cirene e rappresentava i vincitori in ogni genere

Fig. 475. Moneta di Sibari.

Fig. 476. Moneta di Nasso. Sicilia.

Fig. 477. Damareteion di Siracusa.

Fig. 478. Dioniso. Moneta di Tanagra.

di agoni, nella corsa, nella lotta, nel pugilato ed anche nella quadriga. Particolarmente celebre accanto alle sue statue del pugilista Euthymos (472) e del lotattore Leontiskos (452 era la figura anche superiore di un pancraziaste dedicata in Delfi; noi possiamo immaginarcelo in quella posizione tipica per questo genere misto di lotta e pugilato che ci presenta una stele funeraria attica (fig. 472). La tensione di tutto il corpo nel movimento, l'avanzare tasteggiante delle braccia e del piede sinistro ricordano vivamente il Filottete ferito del medesimo artista, in Siracusa, i cui dolori erano rappresentati con tanta espressione che lo spettatore aveva l'impressione di sentirli egli stesso (fig. 473). Anche l'Apollo che saetta il serpente Pitone, opera che Pitagora creò per Crotone, avrà mostrato già un simile annuncio di movimento nel momentaneo riposo; si crede di vederne una imitazione sulle monete di Crotone fig. 474, il tripode è là emblema monetario e non appartiene in nessun modo alla composizione di Pitagora). Appunto in questi motivi pieni di vita e rappresentanti un istante d'equilibrio, che lo avvicinano al suo contemporaneo e rivale Mirone (pag. 273), Pitagora rivelava quella ricerca del ritmo che i critici d'arte elogiavano come sua caratteristica principale. Pitagora sembra che abbia spezzato il parallelismo di posizione pag. 192) fino allora predominante nella scultura libera; probabilmente al pari di Mirone egli si preoccupò del problema di coordinare giustamente i varî piani (ventre, petto ecc.) nel movimento e nella torsione del corpo. Di fronte alle figure più antiche, per lo più in riposo, egli sapeva, come mostrano gli esempî citati, sviluppare in tutte le sue conseguenze dal suo punto di origine, un determinato motivo di movimento e di concepirlo e renderlo fecondamente nel suo momentaneo equilibrio estremo, che deve di nuovo passare subito al movimento; questo doveva succedere senza dubbio anche nel suo Perseo, del quale forse è conservata la testa, e nel suo gruppo di Eteocle e Polinice che si uccidevano reciprocamente. Ma si celebrava Pitagora anche per le sue proporzioni, nelle quali non era inferiore neanche a Policleto (fig. 553 ss.). Infine egli era apprezzato per l'accuratezza anatomica delle sue figure, per la riproduzione dei muscoli e delle vene ed anche dei capelli, tratti che ritornano anche presso altri scultori di questo periodo di transizione, ma che, come sembra, furono dai critici d'arte notati per la prima volta nelle sue opere. Purtroppo manca ancora la sicura attribuzione di una statua la quale ci offra un'immagine precisa anche nei particolari di questo artista innovatore: la sua Europa sul toro, un celebrato gruppo in bronzo di Taranto, sopravvive forse ancora in qualche imitazione posteriore.

Una posizione importante prende già in questo periodo l'occidente greco nella coniazione delle monete. Delle monete antiche come i « nummi incusi » di Sibari distrutta nel 510, fig. 475) presentano sul rovescio ad incavo l'immagine a rilievo del lato anteriore (spesso con rappresentazione diversa). Ed è notevole che talvolta l'immagine ad incavo ha aspetto più arcaico di quella a rilievo. Monete d'argento della sicula Nasso (fig. 476) uniscono i tratti vigorosamente sensuali di Dioniso all'immagine precisa di un Sileno con coppa seduto a terra. Un sentimento più delicato parla dalla moneta siracusana (fig. 477) che offre nella parte anteriore i leggiadri tratti arcaici della dea della vittoria coronata e circondata di delfini, mentre il rovescio accenna ad una vittoria olimpica di Gelone del 488. La moneta inusitatamente grande chiamata « damareteion » dalla moglie di Gelone, dieci dracme) glorifica la vittoria di Imera (480, pag. 267).

Atene. Kalamis. — Nella Grecia settentrionale Atene costituiva il centro. La città, dopo la fondamentale distruzione per opera dei Persiani (480), fu ricostruita in fretta secondo l'antico piano con strade strette e tortuose e con case disadorne. I decennî susseguenti assorbirono così fortemente le forze e i mezzi dello stato per le fortificazioni e per la flotta che poco rimase disponibile per l'attività artistica. Solo a poco a poco gli sforzi di Cimone e dei suoi amici cominciarono ad abbellire la città. Il mercato fu circondato di portici e di sontuosi edifici e piantato di platani e fuori della città dinanzi alla porta principale, il Dipylon, fu disposto il parco dell'Accademia. Alcuni santuarî come l'Anakeion (tempio dei Dioscuri) furono rialzati, altri nuovi ne furono costruiti, ad esempio il tempio di Artemide Eukleia in onore della battaglia di Maratona e il Theseion, il recinto destinato a ricevere le ossa del nuovo eroe nazionale Teseo, trasportate nel 475 da Sciro. Tutti questi luoghi ed edifici ricevettero anche la loro decorazione artistica. Un debito di onore dello stato fu di rimpiazzare subito con un nuovo gruppo di Kritios e Nesiotes sul mercato (477) le statue dei Tirannicidi rubate dai Persiani. Lo scultore Hegias (pag. 257), che al pari di essi lavorava già prima dell'invasione persiana, è ricordato come autore di immagini degli dèi che forse trovarono posto in questi nuovi templi. Sotto Cimone iniziò la sua attività anche il grande scolaro di Hegias, Fidia; probabilmente già allora, oltre ad un grande gruppo maratonio in Delfi, sorse la colossale statua in bronzo di Athena sull'Acropoli, la cosiddetta Promachos (pag. 284), innalzata col bottino di Platea. Invece è più che dubbio se noi dobbiamo ammettere per questo periodo anche un artista Alkamenes più antico di quello che si considerava scolaro di Fidia, giacchè una volta riconosciuto che il celebre artista di questo nome più che scolaro sia stato contemporaneo di Fidia si spiega il carattere volutamente arcaizzante del suo Ermete Propylaios (fig. 538), il cui originale si congettura fosse quello dell'Acropoli, e il carattere simile della sua Hekate tricorporea (fig. 539) conservataci in così numerose copie. Tra i principali rappresentanti di questo periodo di transizione meritano di essere ricordati accanto a Pitagora due artisti, i quali certamente non lavorarono solo per Atene, Kalamis e Mirone.

Fig. 479. Discobolo, opera di Mirone. Marmo.
Da Castelporziano; la testa e la parte inferiore delle gambe sono restaurate secondo la statua Massimi.

Kalamis era forse della Beozia. In questo periodo vengono ricordati più artisti di Tebe (Askaros, Aristomedes e Sokrates, Pythodoros), ma Kalamis li superò tutti per importanza ed autorità; i suoi incarichi egli li ricevette da Siracusa e da Agrigento sino ad Apollonia sul Ponto, da Atene e dalla Beozia, dal Peloponneso. Il suo ma-

teriale favorito fu il bronzo. ma lavorò talvolta anche nel marmo e nella tecnica criselefantina. Presso gli antichi critici d'arte egli occupò dal punto di vista stilistico un posto intermedio tra Kanachos, Kallon, Hegias da una parte e Mirone dall'altra; le sue statue in bronzo valevano come meno rigide di quelle degli artisti nominati per prima, ma non erano così libere come quelle mironiane. Egli aveva ancora le sue radici nell'arte arcaica, sebbene la sua attività si sia prolungata nell'età periclea. Ad un rapporto di scuola con Egina sembrano accennare due suoi cavalli da corsa con giovani cavalieri, i quali completavano uno per lato una quadriga di Ierone in Olimpia lavorata da Onatas (pag. 266). Verso il 466 Kalamis acquistò particolare fama per i suoi cavalli pieni di vita; per una delle sue quadrighe avrebbe creato l'auriga posteriormente il grande Prassitele. La motivazione che questi abbia sostituito la figura umana che era meno riuscita, per rialzare l'effetto delle eccellenti figure degli animali è assai dubbia, ma la conclusione che se ne è voluta trarre per l'esistenza di un Prassitele più antico, contemporaneo di Kalamis, contraddice alla tradizione. Kalamis creò soprattutto immagini di divinità e preferiva invero le divinità giovani; ad eccezione di uno Zeus Ammon che egli creò per il suo conterraneo Pindaro, tutti i suoi dèi sono giovanili. Un capolavoro di tecnica era un Apollo alto circa m. 13, verosimilmente in bronzo dorato, che egli aveva lavorato per Apollonia sul Ponto e che divenne celebre solo in Roma dove nel 72 lo aveva trasportato Lucullo; delle monete lo presentano in atteggiamento di riposo, con la testa inclinata dalla parte del piede fermo, con un ramo di alloro nella destra e l'arco nella sinistra. Un altro Apollo, al quale dopo una pestilenza fu aggiunto l'epiteto di « Alexikakos » (allontanatore di mali), ornava il mercato di Atene. Un Ermete con l'ariete sulle spalle, nella città beotica di Tanagra,

Fig. 480. Discobolo. Derivazione da Mirone. Statuetta in bronzo. Monaco.

Fig. 481. Testa del Discobolo Massimi. Marmo. Roma, Palazzo Lancellotti.

rinnovava l'antico motivo del buon pastore (confr. fig. 386), un Dioniso vestito egualmente in Tanagra con cantaro e tirso si avvicinava alla posizione delle statue policletee (fig. 478). A queste figurazioni giovanili apparteneva anche la schiera di fanciulli oranti che stavano sul muro dell'Altis in Olimpia e celebravano una vittoria degli Agrigentini. Il terzo campo nel quale Kalamis si acquistò fama era quello delle figure femminili. Sono ricordate un'Alcmene assai pregiata, un'Ermione in Delfi, celebri eroine, una Nike senza ali in Olimpia, un'Afrodite dedicata dal cognato di Cimone, Kallias, sull'Acropoli di Atene: la « Sosandra » tanto elogiata nell'antichità, che si è voluta identificare con questa ultima, fu recentemente attribuita ad un Kalamis più giovane del IV sec. Purtroppo nessuna opera conservata è stata ancora ricondotta con sufficiente sicurezza a Kalamis, in modo da darci una chiara immagine del suo stile; per le sue eroine si è fatto richiamo alla Penelope (fig. 466) e la sua Afrodite Sosandra si è creduta di poterla riconoscere in una statua completamente avvolta nell'himation (fig. 489) di cui è innegabile l'affinità con l'Apollo Choiseul-Gouffier (fig. 485). Egli amava, in contrapposizione a Pitagora ed a Mirone, dei motivi tranquilli; là dove egli si riattaccava ad antichi tipi sembra che li abbia ravvivati introducendovi la differenza tra la gamba ferma e la gamba libera ed una corrispondente conformazione del corpo. Non veniva celebrata in lui grandiosità ma soltanto grazia la quale soprattutto poteva farsi valere nelle figure femminili ed oltre a ciò la finezza, la quale particolarmente si riferiva all'esecuzione. Non erano forse adunque nuove vie quelle che additò Kalamis ma fu solo un ultimo perfezionamento dell'arte arcaica.

Fig. 482. Athena e Mrasia, opera di Mirone. Ricostruzione secondo statue in Francoforte e in Roma. (Sieveking).

Mirone. — Maggiore di Kalamis, un vero innovatore fu Mirone di Eleutere (sul confine settentrionale dell'Attica), forse un discepolo di Hageladas di Argo (pag. 250). Come i Peloponnesî egli lavorava regolarmente in bronzo (di lega egi-

netica, particolarmente statue di vincitori negli agoni più diversi. Delle sue opere non possiamo additare in copie la vacca, celebre particolarmente presso i Romani per la sua vivezza; altre si rivelano come il riflesso ideale della ginnastica e portano al grado più alto la naturalezza piena di vita, la rappresentazione di manifestazioni energiche di forza, di azioni rapide che venivano colte ritmicamente nel breve istante di riposo tra due movimenti. Paragonabile in molti punti al suo contemporaneo Pitagora (pag. 268), in alcuni inferiore a lui. Mirone lo superava per la precisa vivezza e per l'audacia delle posizioni istantanee. Questo si rivela nel modo più chiaro nel suo Discobolo che ci è conservato in molte copie in marmo. Quella meglio conservata, purtroppo da lungo tempo inaccessibile, è la statua nel palazzo Lancellotti, prima Massimi, ma con essa contende ora per finezza di lavoro un torso tornato alla luce in Castel Porziano (fig. 479); e accanto ad esse è importante, per la sua buona conservazione, l'esemplare del Museo Britannico. Il piccolo esemplare in bronzo di Monaco (fig. 480), per quanto trasformato nel volto, ha il particolare vantaggio di essere in bronzo ed inoltre ha potuto fare a meno di ogni sostegno esterno, cosicchè ci mostra nella veduta di dorso l'arditezza della composizione meglio degli esemplari in marmo. Il giovane atleta è rappresentato nel momento in cui, secondo le regole dell'arte, poggiando sulla gamba destra si è così rivolto su se stesso che volge il dorso alla meta, e brandendo con la destra il pesante disco stende il braccio per il lancio che egli ora eseguirà con forte movimento e rivolgimento del corpo. Questo atto di massima tensione può durare solo un istante: questo istante Mirone l'ha fissato nella sua statua. L'arditezza del motivo, il « distorto » delle figure, secondo l'espressione di un antico giudizio, risalta assai bene se si guarda il corpo non soltanto dalla veduta principale trattata a modo di rilievo, ma dal di dietro (fig. 480). Ma in realtà la figura era stata concepita solo per questa veduta di prospetto: essa è anzi un esemplare di statuaria disegnativa perchè è la traduzione in tutto tondo di un motivo creato nel disegno. Ammettendo questa origine certo si toglie qualche cosa all'audacia innovatrice di Mirone, ma si spiega come ancora manchi una coordinazione naturale tra il torso di prospetto e le gambe di profilo. Il corpo è muscoloso, quasi un po' magro. La testa conservata nell'esemplare di palazzo Massimi pre-

Fig. 483. Parte superiore dell'Athena di Mirone. Marmo. Francoforte.

Fig. 484. Apollo (originariamente con la lira). Da Pompei. Bronzo. Napoli.

Fig. 485. Apollo Choiseul-Gouffier. Marmo. Museo Britannico.

senta la differenza caratteristica per l'arte di Mirone tra il prospetto e il profilo: quello appare quasi duro nelle forme e un po' chiuso nell'espressione, mentre questo (fig. 481) rivela una seducente delicatezza nelle forme e nel carattere. Anche il profilo del cranio è caratteristico per l'arte di Mirone, lungo, con l'occipite fortemente sporgente e una forte rientranza nella nuca. Non meno celebre era la statua del corridore Ladas (476) poggiato su un piede nella più grande tensione del movimento e del respiro, un motivo che è solo possibile in bronzo. Per quanto ardito possa apparire questo movimento non appaiono giustificati i dubbî per cui non si vorrebbe riportare l'opera ad un periodo così antico e si vorrebbe riconoscervi il corridore omonimo più tardo, la cui vittoria cade solo nel 280 av. Cr. La copia di un'altra celebre opera in bronzo mironiana è offerta da una statua in marmo del Laterano, malamente restaurata come un Satiro danzante. Il sileno Marsia ha visto il doppio flauto gettato a terra da Athena e con gioia e stupore stava chinandosi per raccoglierlo, ma la dea si è voltata minacciosa ed egli si arresta nello slancio e si trae indietro mentre gli occhi sono sempre rivolti in basso verso l'istrumento ambito. Anche qui noi abbiamo adunque un breve attimo di equilibrio tra due movimenti contrastanti, ciò che rivela il carattere mironiano. La statua apparteneva ad un gruppo sull'Acropoli nel quale Athena e Marsia erano collocati l'uno accanto all'altro. Moderne ricerche, sulla base di immagini di monete, hanno creduto di identificare la statua della dea e di ricostruire il gruppo, per quanto solo congetturalmente, nei suoi particolari (fig. 482). La tranquillità dominatrice della dea di fronte all'eccitazione del Sileno costituisce un caratteristico contrasto. Il suo costume è il peplo dorico con semplice caduta delle pieghe, la snella giovanile

Fig. 486. Apollo (braccia restaurate). Marmo. Kassel.

figura è adatta alla vergine severa, la testa dall'ovale delicato è un'immagine di fresca naturalezza che ricorda la concezione peloponnesia (pag. 264) ed è di straordinario effetto nel suo vivace movimento di lato (fig. 483). Per quanto possa attrarre l'idea della ricostruzione di questa opera mironiana non è tuttavia da nascondere che lo stile delle due figure è profondamente diverso e che soprattutto non concordano le loro proporzioni: la dea appare troppo piccola, anche sotto il suo alto elmo corinzio, di fronte alla figura del Sileno. Altri gruppi con simili contrasti sembrano essere stati anche altrove proprî di Mirone (Eretteo come vincitore di Eumolpo sull'Acropoli?). Noi possiamo riconoscere con piena sicurezza per ora solo questo lato, ma particolarmente espressivo della sua arte, per il quale egli è posto tra i grandi promotori e virtuosi della viva rappresentazione umana nella scultura; la precisa concezione e l'ardita traduzione di un momento particolarmente espressivo. Agli antichi critici Mirone al pari di Pitagora (pag. 268) sembrava aver conservato il suo ritmo e di fronte ai primitivi aver accresciuto la verità naturale; le sue vivaci posizioni e le sue proporzioni sembravano all'età posteriore aver superato perfino Policleto (fig. 553 ss.). Ma per quanto le sue creazioni fossero piene di vita si cercava invano in esse l'espressione spirituale e faceva contrasto anche la trattazione arcaica dei capelli aderenti al cranio. Mirone lavorò anche molto in figure degli dèi. Superiore al vero era un gruppo di Zeus, Athena e Eracle in Samo; Efeso ed Agrigento possedevano delle sue statue di Apollo, Orcomeno un Dioniso assai celebrato; di eroi egli rappresentò più spesso Eracle, anche Perseo il cui volo alato offriva un soggetto desiderato per la sua arte. Come copia dell'Eracle di Samo viene additata una testa nel Museo Britannico, a ragione per quanto riguarda lo stile; assai affini sono anche una statua colossale proveniente dalle Terme di Cesarea di Mauritania (Museo Cherchel) ed una statuetta in possesso privato inglese che presentano in una trattazione assai simile il medesimo soggetto, l'eroe in atteggiamento saldo e tranquillo. La fama di Mirone la comprovano i molti luoghi per i quali egli ha lavorato, non meno degli altri, le città ioniche di Efeso e di Samo. Tanto più sembra singolare che, a quanto noi sappiamo, questo artista straordinariamente attivo abbia così poco partecipato agli incarichi di opere pubbliche di Atene; ad ogni modo vi erano là tre suoi grandi gruppi (Perseo,

Fig. 487. Apollo del Tevere. Marmo. Roma. Museo delle Terme.

Fig. 488. Apollo (confr. fig. 487). Dorso.

Eretteo, Marsia). Le sue numerose e varie statue di vincitori in Olimpia, delle quali noi sappiamo qualche cosa di più preciso, rappresentavano esclusivamente dei Peloponnesî di diverse contrade, altre stavano in Delfi. In compenso egli educò una scuola che al tempo pericleo lavorava ancora nell' indirizzo del maestro.

Statue conservate. — Un notevole numero di opere che si sono conservate danno una viva immagine di questo periodo di transizione dall'arte arcaica all'arte libera, per quanto non appaia possibile una sicura attribuzione ad artisti determinati là dove mancano testimonianze letterarie e i dati stilistici non offrono sempre sufficienti punti di ricollegamento. Alcune di queste opere possono essere qui additate. La nobile austerità di questa grande epoca si rispecchia chiaramente in una serie di statue di Apollo, del soccorrevole dio (Soter, Alexikakos) che nei momenti di necessità aveva offerto la sua protezione contro il male. Tutte queste statue hanno in comune il motivo della gamba ferma su cui poggia il maggior peso del corpo e la leggiera sporgenza del fianco corrispondente. Una statua in bronzo di Pompei (fig. 484, una replica più vicina all'originale v'è in Mantova) che portava una volta nella sinistra la lira sembra di origine peloponnesia ed è notevole per il delicato fluire delle linee del corpo e per il distacco delle gambe che del resto è amato in questo periodo; la nudità che è certo singolare per un citaredo in questa età antica ci permette di porla in rapporto con le gimnopedie spartane nelle quali appunto essa era in uso. L'artificiosa trattazione dei capelli con i lunghi boccoli ha ancora qualche cosa dell'attrazione arcaica, nell'espressione è fortemente accentuata la serietà, lo è ancora più nell'Apollo proveniente dal teatro di Atene, prima erratamente messo in rapporto con un omphalos trovato contemporaneamente e da esso denominato e nella copia inferiore ma meglio conservata di Londra (fig. 485), vigorose figure con piccole teste. I capelli che ricadono sulla fronte ricordano l'Atalanta (fig. 465) e la « Penelope » (fig. 466) ma soprattutto l'Hestia Giustiniani, con la quale concorda la rigida severità del viso oltre alla simile trattazione dei capelli. Poichè il luogo di ritrovamento del migliore esemplare di questo Apollo sembra parlare in favore di un'origine ateniese questo tipo celebre e assai diffuso richiama il pensiero all'Apollo Alexikakos di Kalamis. I lunghi boccoli dell'antica maniera sono conservati oltre che dall'esemplare pompeiano anche da altri tipi, dall'Apollo Pitti e dall'Apollo di Kassel (fig. 486); specialmente questo ultimo dà al dio delle forme piene e conduce questo stile alla perfezione per la dignità del portamento e per la nobiltà dell'espressione. Delle monete ateniesi, le quali gli danno l' arco nella sinistra e un ramo lustrale nella destra, parlano a favore dell'origine ateniese; tuttavia manca un sicuro punto di appoggio per pensare a Mirone ed è molto più attendibile l'ipotesi che in esso

Fig. 489. Figura femminile ammantata. Berlino. Restaurata con la testa del suo tipo. (Amelung).

si abbia da riconoscere un'opera giovanile di Fidia. Tra queste statue di Apollo particolarmente fine ed attraente è il cosidetto Apollo delle Terme (fig. 487 s.) ripescato nel Tevere, fortemente danneggiato nel lato anteriore (una replica più completa soprattutto negli attributi si trova in Cherchel): dal medesimo modello dipende una statuetta in bronzo di Vienna. Il bel capo reclinato, i boccoli che ricadono liberamente sul collo, il dorso vigoroso squisitamente modellato spiegano come si sia voluto attribuire questa creazione niente di meno che al giovane Fidia, ma appunto manca qui la grandiosità di Fidia: altri pensano a Kalamis.

Una statua femminile del Museo di Berlino adopera un antico modello con mutamento del viso in ritratto romano. Una felice combinazione ha fatto riconoscere di nuovo la testa originale e ricostruire l'opera primitiva (fig. 489): è una donna velata dai tratti severi, completamente avvolta nel suo ampio mantello le cui pieghe straordinariamente semplici si adattano eccellentemente a quella severità. È stata fatta l'ipotesi che in essa si abbia la Sosandra di Kalamis. Come immagine opposta, una statua capitolina, la cosiddetta Venere dell'Esquilino, presenta una fanciulla nuda di forme piene le quali soltanto nei fianchi rivelano ancora qualche cosa di conformazione maschile: essa è in atto di avvolgersi i capelli con un nastro (fig. 490); delle donne nude in questo periodo non erano ancora rappresentate frequentemente in statuaria, e siccome la statua, la quale per i suoi accessorî di tipo alessandrino (vaso col serpente) è sicuramente una copia di epoca tarda, nell'atteggiamento delle gambe serrate ripete un motivo dell'arte del IV secolo e i tratti del suo volto ed i capelli sono più arcaistici che arcaici: non è improbabile che si abbia qui un caso parallelo allo « Spinario » capitolino, cioè sia la traduzione di un soggetto ellenistico in una forma più antica.

Fig. 490. Statua di fanciulla. (La nuotatrice Hydna). Marmo. Da villa Palombara. Esquilino. Museo Capitolino.

Polignoto e la scuola pittorica elladica. — Per quanto importanti fossero le creazioni di Atene nel campo della scultura, esse furono tuttavia eclissate dalla pittura la quale anche nell'età di Cimone ebbe la parte maggiore nelle opere pubbliche. Qui stava a disposizione un artista di primo rango. Polignoto, il figlio di Aglaophon, proveniva da una nobile famiglia di artisti dell'isola di Taso che, colonizzata una volta da Paro, apparteneva al gruppo più settentrionale delle colonie ioniche. Senza dubbio anche Polignoto aveva ricevuto le sue ispirazioni dal lato ionico; là fioriva da tempo antichissimo la pittura (pag. 197 s.) e si era già cimentata in grandi composizioni (pag. 198). Pur troppo noi non sappiamo nulla della pittura ionica al principio del V secolo. Probabilmente già prima che Taso fosse stata conquistata per lo stato attico (463), Polignoto si era trasferito in Atene, forse per invito di Cimone allorquando questi aveva occupato Sciro e la costa tracia di fronte

a Taso (475) ed aveva stabilito il culto di Teseo in Atene. Polignoto ebbe incarichi di ricchi lavori che egli condivise spesso con altri. In Platea egli dipinse insieme con Onatas il pronao del tempio di Athena Areia innalzato col bottino della battaglia (479): Polignoto rappresentò Ulisse dopo l'uccisione dei Proci (non l'uccisione stessa come fig. 494), Onasias i Sette contro Tebe. Polignoto lavorò anche nella vicina Tespie. In Atene, dopo il 475, egli adornava insieme col suo compagno attico Mikon tra l'altro il nuovo santuario di Teseo e il tempio dei Dioscuri (Anakeion) con scene della vita di questi eroi; a questi — oltre al ratto delle Leucippidi erano rappresentati anche gli Argonauti — può far richiamo una espressiva pittura vasco-

Fig. 491. Eracle rimprovera gli Argonauti per la loro inerzia in Lemno. Parte di una scena di un cratere di Orvieto. Parigi.

lare attica (fig. 491). Il ciclo di Teseo ha, a quel che sembra, avuto influenza sopra un'altra pittura vascolare che ad ogni modo è più recente ed è stata trasformata con elementi estranei (fig. 492). Ambedue gli artisti, ai quali si aggiungeva ora l'ateniese Panainos, nipote di Fidia, ricevettero verso la metà del secolo l'onorifico incarico di trasformare in un portico variopinto (« Poikile Stoa ») il portico innalzato sul mercato dal cognato di Cimone, Peisianax: la lotta di Teseo e delle Amazoni opera di Mikon, la distruzione di Troia opera di Polignoto, la popolare battaglia di Maratona opera di Mikon o di Panainos, quest'ultima piena di tratti caratteristici e di personaggi storici (Milziade, Callimaco, Eschilo, Dati ed Artaferne), costituivano una trilogia coordinata delle imprese gloriose attiche contro i barbari alle quali si aggiungeva una vittoria a noi quasi sconosciuta ma allora assai valutata, di Atene e degli Argivi sopra Sparta presso Oinoe (probabilmente nel 456). Gli Ateniesi riconoscenti donarono all'artista tasio, che non aveva voluto com-

penso per i suoi quadri, la cittadinanza onoraria. Debbono essere ricordate come sue opere anche Achille tra le figlie di Licomede ed Ulisse con Nausicaa e le sue compagne (forse un quadro votivo per Sofocle, la cui influenza sulla pittura vascolare noi crediamo ancora di rintracciare). Nel modo più particolareggiato noi conosciamo attraverso una diffusa descrizione di Pausania i due grandi quadri che Polignoto da solo all'incirca nel decennio 450-440 eseguì in Delfi per la « Lesche » degli Cnidî, un edificio oblungo che sembra aver consistito in un cortile circondato da portici (fig. 394). A sinistra e a destra dell'ingresso e distribuite ciascuna su due pareti adiacenti erano rappresentate, in grandi quadri ricchi di pensiero e di figure, la presa di Troia e la discesa di Ulisse nell'Ade. Nella presa di Troia all'immagine della città conquistata, nella quale hanno infierito uccisioni, misfatti e tradimenti, è con-

Fig. 492. Teseo nel fondo del mare dinanzi a Poseidon e ad Anfitrite. Parte anteriore di un cratere di Bologna.

trapposta la rappresentazione dell'accampamento greco che si apparecchiava alla partenza e dove, in mezzo ad uomini e donne prigioniere, Elena troneggiava nella sua bellezza vittoriosa. Nella Nekyia si discendeva dall'Acheronte, attraverso un vestibolo pieno di figure femminili in rapporto tra loro, sempre più giù verso grandi gruppi di Greci e di Troiani, di amici e di nemici di Ulisse affollati intorno ad Orfeo come rappresentante dei Misterî, sino ai noti tipi di dannati, Sisifo, Tantalo e le Danaidi nel fondo dell'Ade. Le Anfizionie delfiche premiarono anche qui il pittore con onori particolari. Per completare la caratteristica si osservi ancora che Polignoto e Mikon erano nello stesso tempo scultori così come Pitagora e Fidia erano anche pittori. Anche in questa versatilità dei talenti il nostro periodo rassomiglia al Rinascimento.

Questa scuola pittorica, la quale per contrapposizione a quella ionica di Asia Minore fu riconosciuta come elladica e più tardi anche come attica, si esercitava esclusivamente in grandi pitture parietali, quindi era in stretto rapporto con l'architettura; ma esistevano accanto ad esse anche dei quadri isolati su tavole. Le grandi

pitture erano talvolta eseguite sopra il rivestimento di stucco delle pareti, talvolta, a quanto sembra almeno, su tavole di legno, con fondo bianco, a quattro colori, inquantochè al nero, al rosso e al bianco tradizionali nella pittura su argilla si aggiunse il giallo, non soltanto per accrescere l'effetto coloristico che rimane sempre ad ogni modo modesto e severo, ma anche perchè l'ocra mescolata con gli altri colori dava un gran numero di toni intermedî che si potevano adoperare caratteristicamente per i particolari; così nella Nekyia, il demone della putrefazione, Eurynomos colpiva per il suo colore azzurro non dissimile da quello dei mosconi. Il chiaroscuro era appena conosciuto, si trattava quindi di un genere di disegno colorato (fig. 493); Polignoto, ad esempio, conservava ancora il sistema a noi noto dai pittori vascolari di delineare il corpo sotto il vestito in parte vivacemente mosso. Perciò ad un periodo posteriore, avvezzo ad un'altra tecnica pittorica, sembrava esagerato l'alto apprezzamento di Polignoto. Tuttavia il disegno severo, ma padrone di tutti i mezzi di espressione, permetteva non soltanto una grande varietà di posizioni e di movimenti, ma anche una netta caratterizzazione come fa riconoscere specialmente il vaso degli Argonauti (fig. 491). In contrapposizione all'arte dell'espressione ritmica per ogni movimento, che era giunta al culmine del suo sviluppo, Polignoto vuole rendere una caratterizzazione etica e questo egli ottiene con atteggiamenti tranquilli, significativi per le singole personalità, atteggiamenti che hanno per presupposto non la purezza e la chiarezza tipica della figura ma una verità sostanziale anche a costo dell'armonico fluire delle linee. Polignoto veniva appunto celebrato per questo disegno pieno di espressione, specialmente nei volti; esso era il fondamento per quella espressione ideale dei singoli caratteri così pregiata da Aristotele, che lo faceva apparire come un « buon dipintore di caratteri »; si è tratti a ricordare lo spirito della tragedia quale appunto veniva allora sviluppata da Eschilo. I grandi piani delle pareti, sui quali le figure potevano essere eseguite presso a poco a grandezza naturale, conducevano ad un sistema di composizione in più ordini di figure spesso ascendenti o discendenti; perciò Polignoto disponeva volentieri le sue scene su un terreno ondulato, le cui linee variate permettevano che alcune figure apparissero visibili solo parzialmente (fig. 491). In fine egli poteva riunire gran numero di figure in composizioni bene ordinate ed espressive che lasciavano talvolta riconoscere una libera simmetria, talvolta facevano cogliere dei sottili rapporti dei singoli gruppi, talvolta rendevano palese un chiaro progresso dell'azione. In complesso in Polignoto le situazioni ed i caratteri prevalevano sul-

Fig. 493. Europa sul toro. Coppa policroma da Egina. Monaco.

l'azione la quale invece preponderava nei quadri di battaglia dei suoi compagni; nel campo della scultura si può trarre a paragone il frontone orientale di Olimpia per le tranquille situazioni piene di attesa, il frontone occidentale per le vivaci scene di battaglia. Un nobile contenuto, per lo più tratto dalla mitologia eroica, nella Nekyia sotto l'ispirazione dei « Misterî » allora fiorenti, si accompagnava in lui ad una rappresentazione delle forme grandiosa e precisa e dava alla sua arte il ca-

Fig. 494. Ulisse uccide i Proci. Skyphos attico. Berlino.

rattere della sublimità. Questo tratto fondamentale lo poneva al disopra di altri pittori contemporanei, ad esempio dello ionio Dionysios di Colofone, che lavorava egualmente in Atene, ma le cui figure, per quanto tutto fosse in esse ben dipinto, non s'innalzavano al disopra della realtà ed apparivano dure.

Polignoto è il rappresentante più ideale dell'età di Cimone nel campo dell'arte. Egli prese tra i pittori del suo tempo una posizione quale di poi occupò tra gli scultori Fidia, che senza dubbio sentì la sua influenza. Nessuna meraviglia che della sua maniera di composizione si siano impadroniti dei pittori vascolari ai quali dobbiamo in conseguenza una certa idea del suo stile (fig. 491); nell'ulteriore sviluppo

tuttavia la pittura sembrava essere sempre più passata da questa austera caratterizzazione etica alla conformazione ritmica. L'influenza di questo recente stadio della pittura monumentale si estese, a quanto sembra, perfino nella Licia dove scene da lui trattate le troviamo nei rilievi di Ghiölbasci (fig. 576), sopra ogni altra, l'uccisione dei Proci (fig. 494), la quale in una maniera straordinariamente simile di contenuto e di forma veniva rappresentata da un pittore vascolare attico e dallo scultore licio. Si offre da sè l'ipotesi che qui si abbia l'influenza di questa recente pittura attica o altrimenti di quella asiatico-ionica che si sviluppava lungo la stessa linea.

Arte industriale. — Nel VI secolo l'esportazione di Atene, a parte i suoi prodotti naturali (olio e vino), era stata essenzialmente limitata ai suoi prodotti ceramici; essi avevano trovato il loro stabile smercio specialmente in Italia (pag. 199). Con l'occupazione dell'ingresso dell'Ellesponto nel periodo pisistrateo erano state guadagnate come nuovo punto di sbocco anche le coste del Ponto che finora erano state riservate agli Ionî. Quanto più ora decadeva il commercio ionico per il giogo persiano — di tutta la ceramica dipinta ad esempio, che veniva là fabbricata nel VI secolo e ne era esportata (pag. 196, 219 ss.), non appare da allora più nessuna traccia — e quanto più predominante diveniva la posizione politica di Atene, tanto più questa prendeva piede dovunque sulle orme ioniche per le sue relazioni commerciali. Da questo dipende che Atene, città artistica, mantenesse per considerazioni pratiche tanto l'impronta arcaica delle sue monete (testa di Athena e civetta con ramo di ulivo, fig. 495), quanto l'etichetta antiquata delle sue anfore panatenaiche (fig. 416).

Fig. 495. Moneta di Atene.

Ma sarebbe fondamentalmente falso se si volesse considerare tutta l'industria artistica come un monopolio attico; ad essa, ad esempio, negli utensili in bronzo, hanno preso parte tutti i centri artistici (tra gli altri Argo, Egina, Etruria). Gli oreñci ionici, a giudicare dai meravigliosi ritrovamenti della Russia meridionale, continuarono con successo ad essere attivi per l'esportazione a lungo anche dopo l'assoggettamento persiano. Certi tratti fondamentali sono proprî di tutti i prodotti dell'arte industriale greca: la perfetta corrispondenza della forma allo scopo, il trasparire dello scopo nell'ornamentazione ed il volontario assoggettamento a [severe leggi tettoniche. La suppellettile antica non copia forme architettoniche, ma quegli stessi elementi di separazione e di connessione, che hanno nell'architettura una parte così importante, sono applicati anche nelle opere dell'arte industriale; quegli stessi profili ed ornamenti che là accennano con tanta chiarezza al compito delle parti si fanno valere anche qui. Che l'arte pura e l'arte industriale dei Greci — non potevano essere nettamente separate l'una dall'altra — nonostante tutta la libertà di sviluppo in ciascun ramo, avessero la loro radice in una fantasia unica, è ciò appunto che dà ai lavori industriali la loro particolare bellezza e ne fa dei modelli anche per le età seguenti.

VIII. — L'ETÀ DI PERICLE (460-431).

Dalla caduta politica di Cimone e dal suo esilio temporaneo (460), Pericle fu l'uomo che guidò la politica di Atene. Un decennio di guerre costanti apportò come compito più urgente il completamento delle mura dell'Acropoli, che erano state iniziate da Temistocle e poscia erano state condotte innanzi con energia da Cimone, e delle lunghe mura che univano la città al Pireo. Solo dopo la tregua di cinque anni con Sparta (450) Pericle poteva imprendere senza impedimenti i suoi piani artistici; il trasferimento del tesoro della lega da Delo ad Atene, avvenuto quattro anni innanzi, ne offrì i mezzi. Mentre gli spiriti più elevati della Grecia e soprattutto della Ionia accorrevano in Atene e Sofocle signoreggiava sulla scena tragica, Pericle con tutte le sue forze perseguiva il suo ideale di procurare nello stesso tempo al popolo un lavoro remunerativo e di « curare il bello senza vana pompa ».

Fidia. — In netto contrasto con l'età nella quale la grandezza dominatrice di Polignoto assicurava alla pittura la posizione direttiva, quest'arte, nell'età periclea, passò tosto in secondo grado. È forse l'unico periodo della storia dell'arte greca nel quale, accanto all'architettura, prende il primo posto la scultura. L'uomo il quale ha operato ciò è Fidia, il figliuolo di Charmides, ateniese di nascita. Alla completa padronanza di tutti i mezzi tecnici si accompagnava in lui un'espressione profondamente intima e la tendenza al grandioso e al sublime, senza dubbio un effetto dell'influenza di Polignoto (pag. 277 ss.) con il quale Fidia lavorò da giovane in Platea e di cui poteva ammirare in Atene e in Delfi le opere magistrali. All'armonia delle sue molteplici doti dovette Fidia di poter raccogliere intorno a sè una larga cerchia di artisti e non solo fu a capo della scuola attica ma fu celebrato come il primo scultore del mondo antico. Sulle condizioni della sua vita e sulla sua fine, intessuta di leggende, mancano notizie sicure. La sua nascita può porsi subito dopo il principio del secolo. Allorquando fu incaricato da Pericle della decorazione scultoria del Partenone, a cui è legata indissolubilmente la sua gloria (447), egli vantava già una ricca attività artistica. La collocazione della statua di Athena nel Partenone ebbe luogo nell'anno 438, il completamento dell'edificio verso il 432. Invidia e gelosia, ma soprattutto passione politica di parte, avvelenarono in lui, secondo un noto racconto, la gioia dell'opera compiuta; invece che con la gratitudine lo si pagò con l'accusa di aver frodato l'avorio o, secondo un'altra notizia, l'oro ed egli fu rinchiuso in prigione. Secondo una testimonianza migliore egli abbandonò allora la patria per andare a creare in Olimpia la statua di Zeus; secondo un'altra versione egli sarebbe morto in prigione. In questo caso la sua attività in Olimpia dovrebbe essere anteriore alla creazione della Parthenos, cioè cadere all'incirca verso la metà del secolo. Ma ancora in un periodo più tardo dell'antichità vivevano i suoi successori in Olimpia come « phaidyntai », vale a dire era a loro affidato l'onorario incarico sacerdotale della cura del simulacro del dio. Questo dato di fatto ci insegna incontestabilmente che Fidia si era trasferito colà con la sua famiglia e là aveva chiusa, onorato e festeggiato, la sua vita.

Che Fidia abbia avuto per maestro l'antico bronzista di Argo, Hageladas, è cosa che riposa sopra una notizia tarda mal sicura (pag. 250), invece è sicuro il suo discepolato presso l'artista attico Hegias, il quale, forse più di altri artisti dell'epoca

persiana. dedicava la sua opera a simulacri degli dèi (pag. 270). Ma probabilmente Fidia al pari degli altri scultori contemporanei ha accolto in sè influenze peloponnesie; una sua supposta opera giovanile, una Athena in oro ed avorio, che si mostrava nella città achea di Pellene, certo non offre nessun sicuro appoggio per ciò. Tutte le tecniche erano a lui famigliari: la fusione in bronzo peloponnesia come la scultura ionico-attica in marmo ed oltre a ciò la tecnica « criselefantina » in oro ed avorio, che a quel che sembra si era sviluppata nel Peloponneso (pag. 218); intorno ad un saldo nucleo in legno venivano poste delle lamine di oro battuto e per le parti nude delle sottili lastre d'avorio che si sapevano artisticamente rendere flessibili e piegare. L'effetto coloristico di questa unione è straordinariamente armonico; esso era ancora accresciuto con la colorazione dell'avorio e con le incrostazioni a smalto nell'oro, probabilmente talvolta splendente talvolta opaco. Del legno dorato e del marmo « akrolithoi ») erano solo un economico surrogato di quei materiali ricchi di effetto ma anche assai costosi. Fidia nella sua gioventù era stato anche pittore, come suo fratello Pleistainetos e suo nipote Panainos, compagno di Polignoto: così nell'interno dello scudo della Parthenos egli aggiungeva la pittura alla scultura policroma.

Le opere più antiche di Fidia appartengono alla celebrazione delle guerre persiane di cui egli da bambino era stato testimone. Per gli Ateniesi, senza dubbio nell'età di Cimone, egli lavorò, a ricordo della vittoria di Maratona, un grande gruppo in bronzo che fu dedicato in Delfi: Milziade fiancheggiato da Athena e da Apollo in mezzo a tredici eroi attici. Per tutto il popolo ellenico egli creò la grande Athena Areia in legno dorato e marmo pentelico nel tempio votivo di Platea dove egli s'incontrò con Polignoto. Si crede di riconoscere lo stile della sua gioventù nell'Apollo di Kassel (fig. 486). Afrodite, senza dubbio interamente vestita, è stata rappresentata più volte da Fidia così in marmo come in oro ed avorio. Ad un periodo posteriore potrebbe appartenere un'Amazone creata per Efeso se con ragione deve riconoscersi nella cosiddetta Amazone Mattei (fig. 496), la quale giustamente restaurata secondo l'indicazione di una gemma (fig. 497) era rappresentata ferita, al pari delle Amazoni di Kresilas e di Policleto (fig. 547 e 555) e propriamente alla coscia sinistra che per ciò è lasciata scoperta dal vestito rialzato. Appoggiata alla lancia impugnata nell'alto essa cerca di mantenere la posizione eretta non ostante il dolore della ferita. Il tentativo di spiegare il suo movimento come l'intenzione di saltare a cavallo cozza contro l'impossibilità di mettere d'accordo con esso la posizione del braccio. Nel vestito qualche cosa ricorda le statue del Partenone; purtroppo non si è ancora ritrovata la testa, di questo tipo, che era celebrata per la delicatezza della bocca e per la bellezza del collo.

Tre statue di Athena stavano sull'Acropoli; l'una in bronzo è nota sotto l'erronea e tarda denominazione di « Promachos » (propugnatrice; gli Ateniesi la chiamavano la « Grande Athena in bronzo » o il « Premio della vittoria » aristeion) perchè essa era stata da loro dedicata col bottino di Platea. Di straordinaria grandezza (alta circa 7 m.), essa aveva il suo posto tra i Propilei e l'Eretteo (fig. 500, 40) e guardava tutta armata, ma in posizione tranquilla (fig. 501), l'ingresso dell'Acropoli; il suo cimiero dorato e la punta della sua lancia erano già visibili dal mare e ne facevano l'insegna dell'Acropoli. Così delle piccole monete in bronzo tarde di Atene la mostrano sovrastante su tutto il resto nel centro della roccia dell'Acropoli tra

Fig. 496. Amazone Mattei (senza i restauri). Marm. Vaticano.

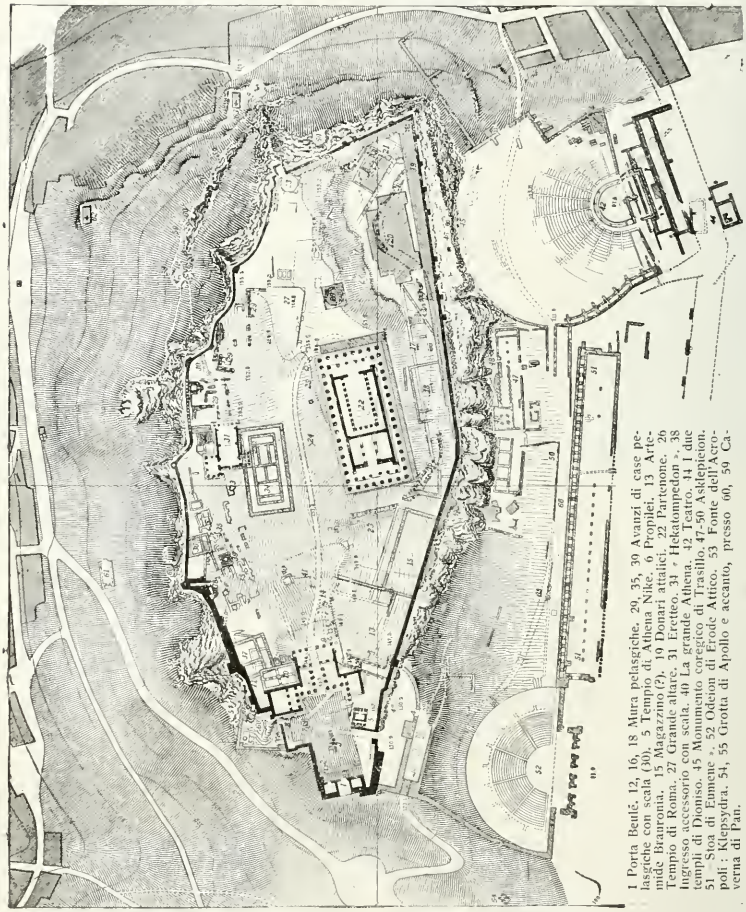
Fig. 499. Testa di Athena in Bologna. Restaurata.

Fig. 497. Amazone. Gemma perduta. (Natter).

Fig. 498. Athena Lemnia. Marmo. Dresda. Testa in Bologna (fig. 499). Secondo la ricostruzione nel Museo di Strasburgo.

i Propilei e il Partenone, ma la piccolezza e la cattiva conservazione delle monete rendono finora quasi impossibile una più precisa valutazione dell'immagine. Un esemplare recentemente ritrovato fa riconoscere per lo meno che la dèa teneva obliquamente sulla spalla la lancia e portava una Vittoria nella mano distesa. A torto si è voluta da principio riconoscerla nel colossale torso dell'Athena Medici, che è sicuramente più recente, una grandiosa figura la cui testa è conservata in altre copie (ad es. Siviglia) e che certamente deriva da un'opera criselefantina la quale stava sotto l'influenza della Parthenos. Una congettura assai probabile vi vede piuttosto una statua del culto lavorata per l'Elide, e che secondo una tradizione meno certa era attribuita a Fidia, secondo una più attendibile al suo scolaro Kolotes. L'altra Athena, dedicata verso il 447 dai coloni attici di Lemno e per ciò detta la « Lemnia », era anch'essa in bronzo, considerevolmente più piccola di quella, ma celebre per la sua bellezza piena di grazia. Si è voluto riconoscerla in alcune copie conservate. E ne è stato ricostruito un esemplare completo (fig. 498 s.) mediante l'unione di una statua in Dresda e di una testa in Bologna (fig. 499). Ma questa figura, pur così attraente per la particolar bellezza del capo ignudo e per il suo energico inclinamento verso l'elmo, motivo che è stato tolto da esemplari più antichi (fig. 483), presenta un tale contrasto di proporzioni tra il corpo e la testa ed un passaggio così rigido dalla linea delle spalle a quella del collo, di più ha un atteggiamento così poco motivato dall'azione (vedi invece la statua di Athena del presunto

gruppo di Mirone, che non è da trascurare il dubbio da più parti espresso che questa statua non sia l'Athena Lemnia. La terza Athena di Fidia sull'Acropoli era la statua della dea nel Partenone della quale noi tratteremo più tardi (fig. 504 s.).



1 Porta Beulé. 12, 16, 18 Mura pelasgiche. 29, 35, 30 Avanzi di case pelasgiche con scala (30). 5 Tempio di Athena Nike. 6 Propilei. 13 Artemide Brauronia. 15 Magazzino(?). 19 Donari attalici. 22 Partenone. 26 Tempio di Roma. 27 Grande altare. 31 Eretteo. 34 « Hekatompedon ». 38 Ingresso accessorio con scala. 40 La grande Athena. 42 Teatro. 44 I due ingressi. 45 Monumento coregico di Trasillo. 47-50 Asklepieion. 51 Stoa di Eumene. 52 Odeion di Erode Attico. 53 Fonte dell'Acropoli: Klepsydra. 54, 55 Grotta di Apollo e arcanto, presso 60, 59 Caverna di Pan.

Fig. 500. Pianta dell'Acropoli di Atene secondo Kaupert e Kawerau.
Nel taglio angolare a sud-est della cavea del teatro (42) era inserito l'Odeion di Pericle.

L'Acropoli di Atene (fig. 500 s.). — La distruzione persiana nell'anno 480 aveva lasciato sull'Acropoli ateniese un ammasso di rovine; solo i due antichi santuari, quello con i portenti della contesa di Athena e di Poseidon e l'« Hekatompedon » (pag. 216), se pur danneggiati, erano tuttavia rimasti servibili, il « Partenone prepersiano », dopo la distruzione della parte del suo elevato in marmo che era stato appena iniziato, era ridotto solo a un basamento. Il primo compito doveva

Fig. 501. Veduta restaurata dell'Acropoli di Atene.

essere di rendere l'Acropoli più capace di difesa. Temistocle sembra aver cominciata quest'opera sul lato settentrionale in connessione alle antiche mura pelasgiche; ma la particolar gloria di essa si riattacca al nome di Cimone che nel decennio tra il 470 ed il 460 faceva costruire con grandioso progetto le alte mura ad est, a sud e ad ovest già da lungo tempo progettate e rendeva così l'Acropoli non solo più sicura ma anche più spaziosa. Dopo che era fallito il progetto di far ricostruire, sotto l'egida di un congresso panellenico, tutti i santuarî distrutti dai Persiani, Pericle nella metà del secolo aveva riassunto energicamente questo piano per Atene; la cosa più importante appariva il completamento di quel grandissimo tempio appena incominciato. Il popolo approvò il piano e con l'aiuto del tesoro della lega trasferito nel 454 in Atene si poteva subito mettere mano all'opera. Fidia e l'architetto Iktinos furono incaricati del compito principale.

Di qui comincia il periodo aureo dell'arte ateniese in cui architettura e scultura andarono di pari passo. Come nella poesia attica si incontrano le conquiste della poesia dorica e ionica unite ed elevate dallo spirito attico, così anche nell'architettura Atene assume la funzione di mediatrice. Lo stile attico ha eliminato le caratteristiche troppo esclusive dello stile dorico e ionico antico ed avvicina l'uno all'altro. È assai significativo che in Atene per la prima volta i due stili architettonici fossero riuniti nel medesimo edificio (Partenone, Propilei, fig. 525 e pag. 290). Di grandissima importanza fu inoltre per il raffinato perfezionamento dell'arte attica il fatto che le cave di marmo pentelico, fino ad allora adoperato solo scarsamente, da quel tempo in poi siano state largamente lavorate. Nell'occidente e nel Peloponneso erano stati a disposizione dell'architettura soltanto calcari e tufi diversi; mentre l'oriente da tempo si valeva del marmo. Costruttori ionici e ateniesi avevano già adoperato il marmo in Delfi (pag. 217); Atene stessa lo aveva anche adoperato nel suo tesoro

Fig. 502. Il Partenone. Lato occidentale, veduto dai Propilei.

di Delfi (pag. 239). Poscia essa scese in campo con questo nobilissimo materiale locale nella sua stessa patria, da principio e ancora limitatamente nel precursore del Partenone, quindi completamente in questo stesso e negli edifici contemporanei.

Il Partenone. — Il primo e più grande compito fu la costruzione del Partenone, per il quale furono adoperate quelle fondamenta più antiche del principio del periodo della libertà (pag. 239), ma furono alquanto modificate nelle proporzioni, furono fatte più corte e più larghe: esso doveva servire a rimpiazzare sontuosamente l'Hekatompedon privato del suo colonnato e destinato alla rovina. Il « grande tempio » o Partenone, detto così forse dal popolare epiteto della dea Athena Parthenos (« Vergine ») collocato 12 m. più alto dei Propilei, sovrastava maestosamente tutti gli altri edifici dell'Acropoli (fig. 502). Esso era il capolavoro di Iktinos: accanto a lui viene nominato Kallikrates forse come direttore dei lavori. L'edificio, di esecuzione straordinariamente accurata, occupò nove anni (447-438), il completamento della sua decorazione scultoria ancora altri sei. Come materiale fu adoperato esclusivamente il bel marmo pentelico e in realtà per la prima volta per un grande insieme di sculture. Il tempio è nello stilobate largo 31 m. e lungo 69,50; esso presenta adunque di fronte alle piante più allungate del periodo più antico la proporzione modello di 4:9 (fig. 503, confr. pag. 164). Rivolto con la fronte verso oriente il tempio è circondato per ogni lato da uno stretto colonnato, che presenta nelle

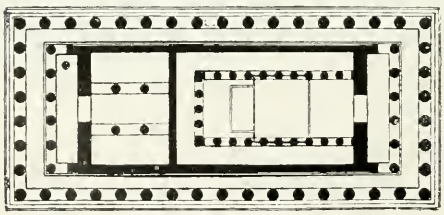


Fig. 503. Il Partenone. Pianta.

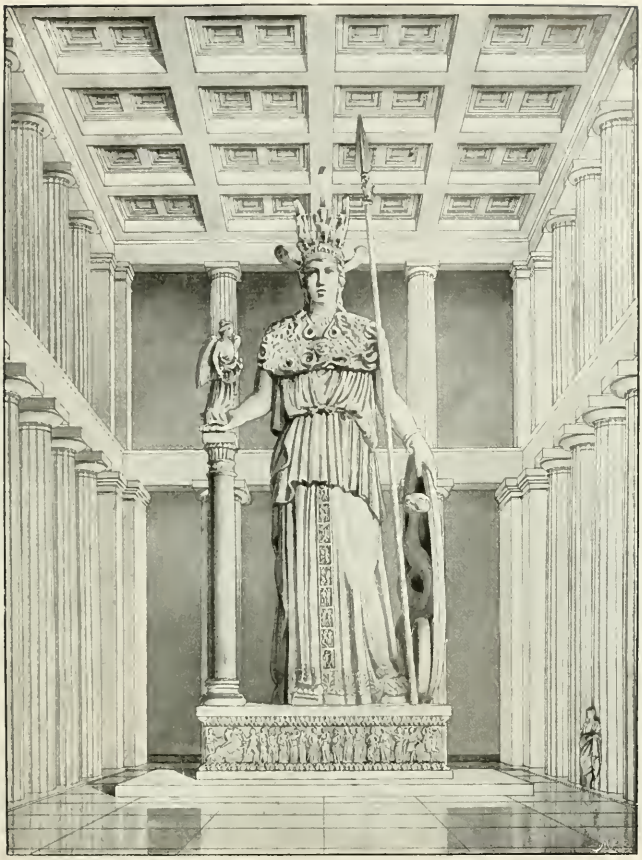


Fig. 504. Athena Parthenos nel suo tempio. (Luckenbach). (La base deve immaginarsi più larga).

fronti 8 colonne (confr. pag. 163 e 213) e nei lati 17 colonne dell'ordine dorico delle più belle proporzioni e di meravigliosa perfezione tecnica. L'altezza delle colonne comporta presso a poco 11 raggi inferiori. I capitelli hanno un profilo più teso di quelli di Olimpia; nelle forme doriche si introducono al disopra del triglifo astragali ionici, nei capitelli delle ante un ovulo e un astragalo, al disopra del fregio un kymation lesbico. Il tempio comprendeva verso oriente il pronao, un vestibolo a sei colonne e la cella principale lunga circa 29 m. (100 piedi attici: Hekatompedos neos), verso occidente un vano notevolmente più piccolo, separato dall'Hekatompedos per mezzo di una parete chiusa secondo alcuni esso è propriamente il Partenone, vale a dire la « stanza delle vergini »): questo insieme col vestibolo posteriore costituiva

Fig. 505. Copia in marmo dell' Athena Parthenos. Atene.

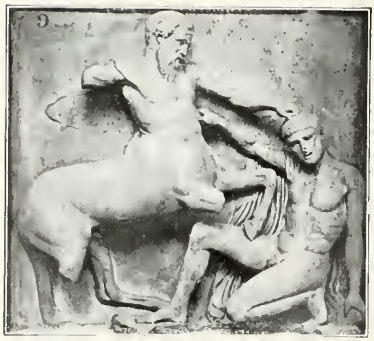
l' opistodomo. La costruzione dei vestiboli poco profondi come prostili invece della solita forma ad ante (fig. 427 a, 458 Z) li rendeva più luminosi e più ariosi, più appropriati all'esposizione di donarî e alla trattazione degli affari del santuario; essi erano chiusi tra le colonne per mezzo di alte cancellate. Nella cella grande correvano su tre lati delle colonne doriche (negli angoli dei pilastri o « colonne attiche ») in due file l'una sopra l'altra e chiudevano così efficacemente lo spazio mediano con la colossale figura criselefantina dell'Athena Parthenos (fig. 504). La presenza del colonnato anche nel fondo della cella è nuova (confr. fig. 393) ma soprattutto la larghezza e la spaziosità della grande sala, tanto della navata mediana quanto delle navate laterali, segnano un progresso straordinario di fronte alla cella e alle navate laterali strette dei severi templi dorici, ad esempio di Poseidonia ed Olimpia. Un soffitto in legno a cassettoni si distendeva sopra ambedue gli spazi interni. Quello occidentale era diviso in tre navate; le snelle proporzioni delle quattro colonne costrinsero forse ad adoperare l'ordine ionico se per l'insolito compito non fu applicata una particolare forma di sostegni (confr. fig. 505). Questa sala era destinata a conservare il tesoro della lega e i tesori sacri; il suo atrio era destinato agli affari che si riconnettevano con la loro amministrazione. Può il Partenone rimanere indietro al tempio di Zeus Olimpio per l'imponenza dei suoi membri architettonici e per la grandiosità del suo effetto generale, ma per la bellezza del

materiale, per la finezza delle forme, per l'armonia del tutto, per la ricchezza della decorazione scultoria il tempio ateniese nella sua posizione predominante supera di gran lunga il suo compagno nella valle dell'Alfeo.

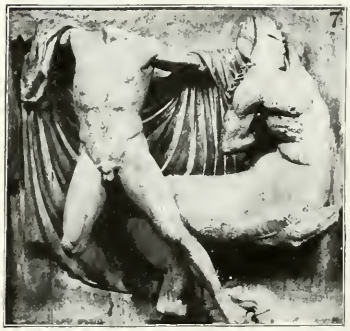
Fig. 506. Athena Parthenos. Gemma di Aspasios. Museo delle Terme, Roma.

L'opera speciale di Fidia nel tempio fu soprattutto il grande simulacro della dea in oro ed avorio: l'oro soltanto aveva il peso di 44 talenti (1140 Kg.). Dell'immagine dell'Athena Parthenos ci hanno dato da principio un'idea approssimativa due statuette in marmo scavate in Atene, delle quali specialmente quella ritrovata dopo, la statuetta del « Varvakion » alta circa 1 m. (fig. 505), è meno importante per le qualità artistiche che per la stretta sua riconnessione alle esteriorità dell'originale. Altre copie sono state riconosciute in appresso. La dea si presenta eretta, in posizione tranquilla, composta, solenne (fig. 504). Mentre la gamba destra è piantata al suolo la sinistra è leggermente flessa e tratta indietro. Si confronti il più vivace movimento della Athena attribuita a Mirone (fig. 482). Da ciò nasce maggiore libertà nel movimento ed un bel contrasto nelle pieghe del peplo dorico, cinto e rimboccato con semplicità. Collo e spalle erano coperti dalla squamosa egida in avorio, orlata di serpentelli e con la testa di Medusa nel mezzo; il capo era ornato di un elmo d'oro riccamente decorato, con alto e triplice cimiero. Testa ed elmo sono riprodotti con l'arte la più fine nell'eccellente gemma di Aspasios (fig. 506) che fa riconoscere qualche cosa tralasciata nelle copie in marmo. Si aggiungono diverse teste in marmo per completare la nostra immagine. La testa è più larga e più piena di quella attribuita a Mirone (fig. 482) ed è assai lontana dalla pretesa testa della Lemnia (fig. 499). Ambedue gli omeri sono egualmente abbassati. La mano sinistra poggiava su un grande scudo circolare che esteriormente era ornato con un'Amazonomachia a rilievo intorno ad una testa di Medusa e all'interno con una Gigantomachia dipinta: tra i combattenti contro le Amazoni si solevano riconoscere già nell'antichità Pericle armato e Fidia calvo (fig. 507). Di sotto lo scudo si drizzava il grande serpente dell'Acropoli che viveva nel tempio di Athena Polias: a tutto questo si aggiungeva la lancia appoggiata alla spalla. Nella destra distesa Athena teneva la Nike alata, la sua costante compa-

Fig. 507. Scudo Strangford. Museo Britannico.



508.



509.

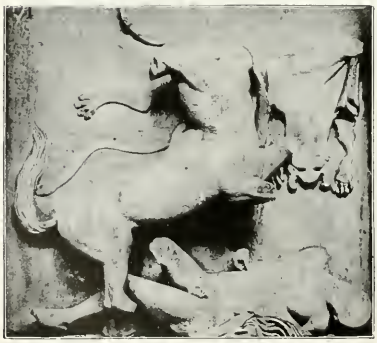


Fig. 508-510. Centauromachia.
Metope del lato meridionale del Partenone.

gnaied ancella. Una forte colonna serviva come sostegno per la mano destra, espediente indispensabile per le gigantesche proporzioni dell'opera e per il peso della Nike, ma che nello stesso tempo offriva da questo lato un contrappeso necessario ed adatto alle rigide pieghe del peplo rispetto al serpente e allo scudo dell'altro lato. Il capitello della colonna, conservato nel modo migliore nella statuetta della fig. 505, non può essere stato così privo di ornamento come ora appare là: probabilmente sono andate perdute le singole forme dipinte, le quali corrispondevano agli ornamenti a foglie e palmette eseguiti in scultura nell'originale. Evidentemente noi abbiamo qui a che fare con una forma primitiva del capitello corinzio. Le alte suole delle scarpe erano decorate di una Centauromachia. La base alta m. 1.20 e larga m. 8, egualmente in oro ed avorio, presentava a rilievo la scena dell'ornamento di Pandora per opera di Athena e di altre dee; tutta l'umanità sta sotto la cura e la protezione della dea attica, la cui potenza vittoriosa è indicata dalle diverse scene di battaglia. Così una ricca cornice inquadrava l'immagine per sè stessa semplice, la quale, alta con la base presso a poco 12 m., pur dovendosi adattare di necessità nella sua severa composizione di insieme alla simmetria dell'architettura, aveva ricevuto in questa una libera collocazione da ogni lato. Se anche le numerose imitazioni ci rivelano soltanto l'aspetto generale della statua, tuttavia domina anche in esse un tratto religiosamente solenne. La dea si attiene nell'insieme della figura e del portamento ai primi antichi simulacri, ma li supera di gran lunga per la sua tranquilla grandiosità e per la ricchezza piena di pensiero della sua decorazione. Con tale espressione di maestà tranquilla e di dignità austera la Grecia concepiva gli dèi olimpici al tempo di Eschilo e di Sofocle, di Pindaro e di Polignoto, così si rivelava la dea dell'Atene periclea

ai cittadini e agli stranieri, così d'ora in poi essa veniva rappresentata se si trattava di immaginarsi la dea protettrice di Atene. Secondo un antico detto, a Fidia solo era stato concesso di contemplare l'immagine della dea e di renderla visibile.

La statua, innalzata nell'anno 438, ebbe il suo completamento e ne fu accresciuta la ricca decorazione con una triplice serie di sculture in marmo che furono disposte nell'architettura esterna del tempio. Ciascuna parte adoperabile del tempio, cioè non adibita a nessuna funzione architettonica, fu riempita di sculture. Nella perfetta bellezza di forme delle singole creazioni si dimentica troppo facilmente il profondo senso poetico col quale era stato ideato il tutto e che dava all'opera il suo grande significato popolare e religioso. Athena, la figlia unigenita di Zeus e la signora dell'Attica, la sua potenza e la sua vittoriosa apparizione tra gli dèi e tra gli uomini, le grazie che essa aveva riversato sui Greci e particolarmente sugli Ateniesi, l'omaggio di gratitudine che le presentava perciò il suo popolo eletto, tutto questo è l'oggetto della decorazione scultoria. È un ispirato canto di lodi della grandezza dell'impero attico, che l'arte figurata intonava nel suo linguaggio pochi decennî prima che questo impero cadesse per sempre.

Fig. 511. Dal fregio occidentale del Partenone. Atene.

Come Athena, appena nata, prese parte alla Gigantomachia (est), come gli Ateniesi sotto la guerra di Teseo vinsero i Centauri (sud) e le Amazoni ovest), come la protezione di Athena fu favorevole per tutti i Greci nella guerra troiana (nord), questo e ancor altro raccontavano le 92 metope a rilievo, la parte più antica della decorazione scultoria. Noi vediamo qui Ateniesi vittoriosi in patria e fuori nella difesa e all'attacco. Ma per quanta varietà vi sia nel contenuto è tuttavia mantenuto sempre il rapporto con la dea attica, la quale nella difesa dell'Olimpo contro i figli della terra aveva dato il modello per tutte le lotte contro i Barbari, ed è così avvolto un saldo legame intorno a tutta la cerchia delle rappresentazioni. I rilievi, circa m. 1.20 di lato, sono, corrispondentemente alla loro incorniciatura architettonica, eseguiti con un rilievo vigoroso che ha quasi l'effetto di statuaria. Il grado di trattazione artistica è differente nelle singole metope, ciò che era inevitabile nella necessaria cooperazione di più mani. Così egualmente si può in esse seguire la progressiva educazione dei collaboratori ad una concezione e ad un linguaggio di forme più raffinati. Relativamente ben conservate sono solamente le

metope del lato meridionale con le scene della Centauromachia dalle quali sono tolti gli esempî delle fig. 508 ss.: il gruppo (508) che è ancora arcaico nelle forme e nella trattazione, il giovane col gran mantello Teseo?) che afferra il Centauro per i capelli alla nuca e sta per menare il colpo (509), il Centauro che nel selvaggio trionfo passa di galoppo sul corpo dell'avversario abbattuto (510). La seconda metopa ha un eccellente contrapposto in un giovane che assalta e getta indietro un Centauro. Le tre ultime metope appartengono alle più perfette; altrove invece ci incontriamo ancora in una severità arcaica dalle forme ancora legate (508) oppure in una mancanza di abilità ancora non del tutto superata. Si intravvede quanto dovesse essere difficile educare forze così differenti per il nuovo stile. Questo primo stadio delle sculture del Partenone occupa presso a poco il decennio dal 450 al 430.

Fig. 512. Dal fregio settentrionale del Partenone. Londra.

A questi successi raggiunti nelle diverse lotte sotto la protezione di Athena doveva essere contrapposto un quadro che testimoniasse della gratitudine degli Ateniesi alla loro dea protettrice. Questo è il compito del celebre fregio che girava intorno alla cella all'interno del colonnato. Si è ad ogni modo congetturato che da principio si fosse fatto il progetto soltanto di un fregio di metope sul pronao e sull'opistodomo come in Olimpia (pag. 260) perchè a ciò sembrano ancora accennare le regole con le gocce sotto il fregio nell'epistilio dei due lati stretti (fig. 300). Ma in ogni caso il mutamento di piano sarebbe avvenuto così presto durante la costruzione, che i blocchi del fregio sulle due fronti potevano già essere commisurati con riguardo alla composizione del fregio. Date queste circostanze non si comprende perchè allora queste superflue regole con le gocce non fossero state allontanate una volta che esse erano rimaste solo per caso dall'antico piano; ma se esse sono state mantenute per riguardo all'antica tradizione architettonica, allora non dimostrano più nulla per il congetturato mutamento del piano. Sebbene la luce e il posto di osservazione non fossero favorevoli per lo spettatore dentro l'angusto colonnato, tuttavia il pensiero di un fregio continuato, che finora aveva trovato la sua espressione propriamente solo nello stile ionico (pag. 169), è sorto in un momento felice ed ha dato vita ad una delle opere artistiche più perfette del mondo. Il fregio, alto 1 metro, ornato di un bassorilievo, certamente non eseguito nell'officina ma sul posto, girava per una lunghezza di 160 metri intorno a tutta la cella all'altezza

Fig. 513. Gruppo centrale del fregio orientale del Partenone. Museo Britannico e Museo dell'Acropoli, Atene.

Fig. 511. Il frontone orientale del Partenone secondo un disegno del 1674.

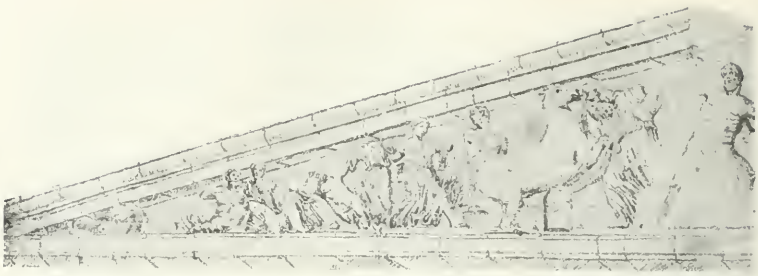


Fig. 515. Il frontone occidentale del Par

dei triglifi esterni (confr. fig. 300). Esso rappresenta il corteo delle grandi Panatenee, cioè della festa principale estiva della dea dell'Acropoli. Nella parte posteriore del tempio, ad occidente, il corteo si ordina in gruppi singoli ma non slegati (fig. 511) per riversarsi poscia in una larga corrente sui lati lunghi, verso oriente e là di nuovo riunirsi dai due lati al disopra del vestibolo. Dei giovani sui loro cavalli galoppano in gruppi serrati o sciolti (fig. 512), oppure si avanzano su quadrighe; degli uomini dignitosi tengono dei rami di ulivo e dei musicanti suonano i loro strumenti; dei giovani portano le offerte o accompagnano gravemente gli animali del sacrificio; donne e fanciulle recano gli arredi sacri e il sacerdote barbato in lunga veste sciolta è occupato insieme ad un fanciullo a piegare accuratamente il dono votivo per la dea, il peplo artisticamente intessuto; la sacerdotessa della dea, che sta nel mezzo di tutto il gruppo, toglie dalla testa di due piccole fanciulle i sedili, forse per collocarvi il peplo (fig. 513). Qui dalla parte orientale gli dèi stessi si sono seduti invisibilmente a prova del loro benevolo sentimento verso il popolo devoto, quali spettatori essi stessi lieti ed attenti del fastoso corteo. Al pari di una mortale madre ateniese Afrodite addita al suo giovinetto Eros le particolari bellezze della scena ed egli si appoggia alle ginocchia della madre e protegge il suo delicato corpo dai raggi cocenti del sole estivo con un ombrello il quale appartiene certamente alla dea. Una lastra con Poseidon, Apollo ed Artemide, di mirabile stato di conservazione (tav. X), può servirci come esempio per quella parte del fregio

Fig. 516. Afrodite e compagne dal frontone orientale del Partenone. Museo Britannico.

POSEIDON, APOLLO, ARTEMIDE. DAL FREGIO ORIENTALE DEL PARTENONE. ATENE.

che non è conservato più in tale freschezza. Non mai altrove nell'arte è stato espresso con simile calore l'ingenuo sentimento di fede degli Ateniesi nei loro dèi ma non mai anche è stato espresso con eguale pienezza l'orgoglio per la grandezza dell'impero ateniese; il fregio costituisce la più bella conferma alla lode di Atene nel panegirico di Pericle in Tucidide e ci rende evidente l'unione della disciplina e dell'ordine con la libertà individuale di cui Atene si gloriava. Che dei particolari, ad esempio le redini dei cavalli, fossero lavorate in metallo è cosa certa ma nessuna sicurezza vi è per la misura del colore, la cui cooperazione tuttavia, già a causa della cattiva luce del fregio, deve essere ammessa. Il fregio, eseguito da mani assai diverse ma concepito e composto con uno spirito unitario, è il più perfetto esempio di ciò che noi siamo soliti designare come arte fidiaca. La poca sporgenza del rilievo nonostante i numerosi piani, la nobile semplicità della rappresentazione, l'ideale tranquillità, pur con tutta la vivezza e varietà dei motivi raggiungono un effetto incomparabile ma rendono anche poco imitabile lo stile qui creato; si comprende come si sia teso in appresso a mezzi di espressione più ricchi. Tuttavia il fatto che quasi per un secolo questo stile domini od ispiri il rilievo attico prova quale seme fecondo fosse stato qui gettato nel suolo attico.

tenone secondo un disegno del 1674.

Allorquando Fidia nel 438 terminò il lavoro della sua Parthenos, oltre alle metope era compiuto il grande fregio; il lavoro che secondo la testimonianza dei documenti epigrafici sulla costruzione occupò ancora sei anni riguarda l'esecuzione dei gruppi dei frontoni. Che la loro composizione generale fosse stata stabilita già prima del completamento dell'edificio, lo si deduce dalle travi di ferro che per riguardo

Fig. 517. Il cosiddetto « Cefisso » dal frontone occidentale del Partenone. Museo Britannico.

alle pesanti colossali figure erano state incastrate secondo un piano stabilito nel pavimento del frontone ed erano tenute legate dalla pesante sua parete di fondo. I gruppi frontonali rappresentavano, ad oriente, la prima apparizione di Athena tra gli dèi, cioè la sua nascita dalla testa di Zeus, ad occidente, la sua vittoria su Poseidon nella contesa per il dominio dell'Attica. La maggior parte delle statue conservate si trovano nel Museo Britannico e dal nome del diplomatico che da Atene le fece trasportare a Londra sono dette « Elgin Marbles ». Ma il loro originario aggruppamento ci sfuggirebbe in gran parte se nel 1674, tredici anni prima che durante l'assedio veneziano una bomba cadutavi sopra apportasse la distruzione del tempio, trasformato dai Turchi in polveriera, un pittore fiammingo al seguito dell'ambasciatore francese Marchese di Nointel (secondo una congettura antica, ma difficilmente giusta, il Carrey) non avesse buttato giù dei disegni oltre che di tutte e 32 le metope meridionali e della maggior parte del fregio anche dei frontoni per quel tanto che di essi era allora ancora conservato. Sopra l'interpretazione delle singole figure, di cui sono spariti gli attributi caratteristici, le opinioni sono ancor sempre assai discordi: tuttavia noi siamo in condizione di fissare chiaramente il pensiero fondamentale dei grandiosi gruppi. Noi ci figuriamo sul lato orientale (fig. 514), nel mezzo del frontone, che già da prima era stato distrutto, Zeus in trono ed Athena balzata ora dalla sua testa in vivace movimento, fiancheggiati nei due lati dagli dèi stupefatti. Oltre alle figure sedute di questi è conservata soltanto una dea giovane, corrente verso sinistra (« Iris », piuttosto Ebe). Si è voluto riconoscere in essa una messaggera della lieta novella, al che appunto essa non sarebbe assai adatta; più giustamente si vedrà nel suo movimento, simile al volo, il riflesso dello straordinario avvenimento del gruppo centrale che agita tutto, avvenimento il quale, già appunto per questo, non poteva essere più rappresentato nel tipo arcaico di una piccola figura di Athena balzante dalla testa di Zeus. L'artista sapeva rendere credibile un incredibile miracolo col fatto che egli mostrava il suo straordinario effetto negli dèi presenti. Negli angoli noi scorgiamo a sinistra il dio del sole che sorge con la sua quadriga dall'oceano, a destra Selene che discende con i suoi cavalli all'orizzonte: un nuovo giorno comincia! La parte mediana del frontone occidentale oggi molto più malandata ma a noi meglio nota dall'antico disegno (fig. 515) era occupata da Athena e Poseidon con i cocchi e le loro guidatrici. Dei testimoni della contesa, partigiani dei due numi, in vivace atteggiamento o quietamente guardando, riempiono l'ampio spazio; ma con quali nomi debbano essere particolarmente chiamati non possiamo dire con sicurezza. Fortunatamente l'effetto artistico viene poco mutato da ciò; pieno accordo regna sull'incomparabile valore delle figure. Mentre tutta la statuaria sino ad ora, anche nelle metope, rappresentava la donna in forme quasi maschili, qui è rivelata la natura e la bellezza del corpo femminile. Nelle figure femminili panneggiate (fig. 516) desta la nostra più alta ammirazione la naturalezza e la disinvoltura

Fig. 518. Testa di cavallo dal frontone orientale. Museo Britannico.

con cui esse seggono e si distendono, la maniera in cui i vestiti seguono liberamente e riccamente le linee e i movimenti del corpo, talvolta in pieghe sottili talvolta in disposizione più ampia, e pur tuttavia raccolte sempre in grandi e belle masse. Ma nei corpi nudi si rivela la più perfetta padronanza della natura (fig. 517). La difficile torsione del corpo nel « Kephissos » è riprodotta con perfetta verità; il torso di Poseidon (fig. 519) raggiunge il culmine nell'accordo del reale con l'ideale. Così soltanto era possibile fare astrazione dal piccolo e dall'insignificante per rendere solamente l'essenziale ma anche questo in forma potente e grandiosa. Tutto è lì naturale, tuttavia non è la natura semplice e comune; nella testa di cavallo del frontone orientale (fig. 518) Goethe vedeva appunto l'archetipo ideale del cavallo. Certamente non regna da per tutto piena unità di stile. Non è difficile riconoscere diverso talento e diversi indirizzi nell'esecuzione delle singole figure — si paragoni ad esempio l'« Iris » quasi ancora rigida del frontone orientale con il meraviglioso perfetto gruppo di Afrodite nel medesimo, il « Kephissos » stupendamente naturale del frontone occidentale col Dioniso ancora severo del frontone orientale — ma mancano sufficienti elementi per attribuire i frontoni o le singole figure ad artisti determinati. Tutta la grandezza della creazione è rivelata da un paragone con i frontoni di Egina (fig. 451 s.) o anche di Olimpia (fig. 461 s.). Come sia stata superata ogni incomoda tirannia dello spazio, come sia stato riempito, quasi sovraccaricato di movimento e di ricchezza il campo frontonale, con quale libertà sia stata avvivata la simmetria, come sia stata allontanata qualsiasi idea di costruzione a rilievo e come ne abbia preso il posto una piena corporeità, tutto dà l'impressione che l'opera sia stata creata con spregiudicata libertà; pur tuttavia è regolata da una legge coscientemente seguita.

Fig. 519. Torso di Poseidon dal frontone occidentale. Atene (petto) e Museo Britannico (dorso). Secondo la ricostruzione nel Museo di Strasburgo.

Il complesso delle sculture del Partenone ha carattere così unitario che esso appare naturale soltanto se si ascrive il tutto ad un unico inventore, sotto la cui guida sia stato eseguito da numerosi collaboratori, a Fidia. Difatti la grande quantità di immagini, con la quale egli ornava le sue statue degli dèi lo fa apparire particolarmente adatto per questo grande compito. Soltanto questa ipotesi non riposa su alcuna testimonianza determinata e si sono contrapposti ad essa dubbî cronologici e stilistici. Tra le metope, che sono sorte durante la costruzione dell'edificio, vale a dire mentre Fidia lavorava ancora alla Parthenos, noi riscontriamo degli esemplari nei quali non soltanto l'esecuzione ma anche la composizione è così inabilmente antiquata che dobbiamo riconoscere in essi le creazioni indipendenti di artisti più antichi. Invece nelle metope più progredite (fig. 509) noi troviamo in parte lo stile che rivedremo

in pieno sviluppo nel fregio. Evidentemente il fregio poneva un compito nel quale non era possibile una divisione della creazione artistica come nelle metope. Noi dobbiamo dunque ammettere per l'invenzione di questa grande opera unitaria un unico artista, e questi per la posizione di Fidia attestataci dalla tradizione non può essere stato che lui. Poichè le metope dovevano essere incastrate quando erano già pronte ed il fregio invece era lavorato soltanto sull'edificio non possono in questo stadio della costruzione essere mancati scultori i quali eseguivano il modello sotto la guida dell'artista; quando la Parthenos nel 438 vi fu collocata, il tempio come edificio naturalmente da lungo tempo era finito, cosicchè fino ad allora poteva esser durata anche la lavorazione del fregio. E la circostanza che verso il 440 già si incominciò con l'ultimo compito, i frontoni, rende sicuro che il fregio allora era completato. Che la sua ricchezza e la sua vivezza di rappresentazione non discordino con ciò che noi possiamo attribuire a Fidia lo prova l'Amazonomachia sullo scudo della Parthenos (fig. 507). Mentre adunque con sicurezza possiamo considerarlo opera di Fidia per concezione e per esecuzione, sembrano invece opporsi delle difficoltà a questa ipotesi per i frontoni. Che ad ogni modo la loro decorazione figurata già

Fig. 520. Zeus di Fidia in Olimpia. a. c. Monete dell' Elide. b. Gemma di Berlino.

da prima fosse stata progettata e fissata nei tratti fondamentali della composizione, lo provano delle precauzioni tecniche nel campo dei frontoni (pag. 297 s.): che essa fosse una parte integrante di tutta l'ornamentazione del tempio, concepita così unitariamente, è altrettanto sicuro (pag. 293 s.) e che si sia incominciata la loro lavorazione già nel 440, cioè quando Fidia ancora indisturbato era nel pieno della sua creazione artistica è cosa egualmente accertata dalle iscrizioni che contengono i rendiconti della costruzione. Poichè ora l'ipotesi che il processo di Fidia e la sua caduta abbiano seguito immediatamente l'inaugurazione della Parthenos, non ha nessun appoggio nella nostra tradizione, anzi troppo contraddice al noto ricollegamento causale di questo avvenimento con lo scoppio della guerra del Peloponneso, che Aristofane presenta come accortezza politica, non si lascia facilmente abbattere l'ipotesi che Fidia stesso abbia anche guidato l'esecuzione dei frontoni. Con questo non può essere negata l'assai chiara differenza stilistica tra i frontoni e la Parthenos. Lo stile del vestito, ad esempio, nel gruppo di Afrodite (fig. 516), dove corpo e panneggiamento si fondono in una perfetta unità e il giuoco delle pieghe sviluppa un'infinita ricchezza, è differente non soltanto di grado ma di principio dallo stile molto più severo ed arcaico della statua della Parthenos, il cui peplo pesante copre e nasconde l'intera figura. E qui sembra anche mancare l'espediente di attribuire l'invenzione a Fidia e l'esecuzione a talenti più giovani. Il gruppo di Afrodite non può essere stato concepito nello stile della Parthenos ed eseguito nel suo proprio stile: invenzione ed esecuzione non si possono dividere.

Ma se noi attribuiamo tutto questo piuttosto ad ignoti completatori del Partenone, ad artisti più giovani, i quali nella concezione e nell'esecuzione rapidamente oltrepassarono Fidia, noi veniamo alla difficoltosa ipotesi che quanto di più alto e di più forte esiste nell'arte del Partenone non è stato trovato ed ispirato dall'artista il quale era celebrato come il più grande, ma propriamente sarebbe stato da lui sopportato e concesso. Anche nei frontoni stessi ci si presentano differenze di stile, non soltanto di esecuzione. Deve essere quindi per lo meno fatto il tentativo di considerare questo mutamento di stile come l'ultimo grande progresso del geniale scultore. Ma il merito di Fidia, in ogni caso, all'infuori della invenzione così ricca di pensiero di tutta la decorazione e della sua esecuzione, specialmente del fregio, rimane là dove anche l'antichità riconosceva il suo merito: di aver rivestito di sublimità le immagini degli dèi ed appunto degli dèi più elevati. E questo egli doveva confermare anche in Olimpia.

Fig. 521. Zeus. Marmo. Dresda.

Fidia in Olimpia. — Quando Fidia, dopo il 438, forse soltanto dopo il 432, dovette abbandonare Atene egli fu chiamato in Olimpia a creare per il tempio di Zeus un colosso criselefantino del dio. Fidia non andò solo ma in compagnia di suo nipote, il pittore Panainos (pag. 284) e come aiuto si unì a lui lo scultore Kolotes. Il compito era difficile, perchè il tempio con la sua stretta navata mediana (fig. 458 Z) non era adatto ad un simulacro quasi sette volte più grande del naturale: probabilmente ne era stato concepito in origine uno più piccolo, più adatto alle proporzioni della cella, ma non fu eseguito. Infatti la statua colossale sembrava scappar fuori dalla cornice del tempio e mentre da una parte veniva elogiato l'effetto grandioso che superava le sue proporzioni reali si biasimava questa grandezza come sproporzionata. Sull'aspetto della statua ci informano soltanto delle descrizioni e delle monete dell'Elide (fig. 520 c). Queste presentano il dio in atteggiamento tranquillo nel suo alto trono, della cui ornamentazione straordinariamente varia e

ricca di rapporti non danno di certo nessun'idea. Fidia anche qui come nella Parthenos seguiva il concetto di rappresentare il nume in una maestà semplice; corona, scettro e Nike sembravano bastare; l'aquila si contentava del posto sullo scettro, il fulmine (fig. 445 s.) è messo completamente da parte. Invece l'artista circondava il dio di una ricchezza di ornamenti che accentuavano i tratti principali della sua natura. Il mantello era ornato di gigli araldici, fiori simboleggianti il fulmine, lo scettro era ageminato di diversi metalli, il trono era costituito di oro, ebano, avorio ed era incrostato di pietre preziose; tra le gambe del trono, di dietro e sui lati, dei pannelli erano stati ornati da Panainos con dei quadri, ciascuno con due figure: dinanzi uno spazio lastricato di pietra nera accresceva l'effetto coloristico che soprattutto nello Zeus doveva essere stato ricercato più che nella Parthenos. Le numerose figure del trono accennavano per lo più alla benevolenza ed alla forza vittoriosa di Zeus, solo con leggieri accenni (Niobidi, Sfinge) alla sua facoltà punitiva. Nella base la nascita di Afrodite in presenza degli dèi indicava il compimento della bellezza del mondo governato da Zeus, alla cui grazia e al cui ordine stabilito accennavano le sue figlie sulla spalliera del trono, le Charites e le Horai. Nel dio stesso la benignità del dominatore, che concede vittoria e grazia, parlava dai lineamenti del viso (fig. 520 a, b, il quale non ha nulla l'altro in comune con la maschera dello Zeus di Otricoli, opera assai più tarda, che la parte elementare dei tratti del re degli dèi tramandatici da Omero (Il. I, 528 e ss.) cioè l'unione di una clemenza benigna con una maestà capace di scuotere le cime dell'Olimpo con il semplice accennare del capo. Lo Zeus di Fidia valeva per le generazioni posteriori, quando già tuttavia un altro ideale del dio aveva preso il suo posto, come una cosa sublime, una meraviglia del mondo; la sua semplice contemplazione sembrava quietare ogni passione. Sopra lo Zeus di Olimpia e sopra la Parthenos di Atene riposava soprattutto la fama di Fidia come del più grande creatore di immagini degli dèi, il quale aveva espresso nel modo più chiaro accanto alla forma perfetta anche l'essenza spirituale della divinità. Poichè il simulacro stesso è per noi irremissibilmente perduto, una statua di Zeus di stile fidiaco, più volte copiata, della quale è tornato alla luce un esemplare in Olimpia, può valere come un debole compenso (fig. 521); con la tranquillità sicura del dominatore onnipotente il dio dalle ampie spalle guarda con occhio chiaro intorno a sè, mentre i nobili tratti sono incorniciati con arte dai capelli e dalla barba.

Fig. 522. Torso di Afrodite. Marmo. Berlino.

Kolotes, che aveva aiutato il maestro nello Zeus, creò per il tempio di Olimpia anche una graziosa tavola di oro e di avorio per le corone della vittoria. Ambedue gli artisti lavorarono insieme per i templi della città principale, Elide, e del suo porto Cillene. All'Afrodite Urania di Fidia in Elide, che poneva il suo piede su una tartaruga (un accenno alla vicina altura di Chelonatas, « monte delle tartarughe »), fa richiamo un'eccellente statua di motivo simile che proviene dalla cerchia di Fidia (fig. 522); essa presenta lo stile progredito del panneggiamento dei frontoni del Partenone. Finalmente Fidia ha creato per Olimpia anche la sola statua di atleta di cui

si abbia menzione nella tradizione letteraria, un vincitore quale « Anadoumenos », vale a dire nell'atto di porsi la benda della vittoria intorno al capo; forse possiamo riconoscerlo nella bella statua di efebo del Museo Britannico per quanto copia non fine (fig. 523): essa è diversa del Diadumeno di Policleto (fig. 556) anche nella posizione per la semplicità del suo atteggiamento tranquillo.

Altre costruzioni attiche. — Immediatamente dopo il compimento del Partenone furono condotti innanzi attivamente gli altri lavori dell'Acropoli. Già nel 437 si poneva mano alla costruzione dei Propilei, dell'edificio di ingresso all'Acropoli; quell'opera oltremodo difficile fu compiuta in cinque anni. L'architetto Mnesikles ha magistralmente saputo fare di questo edificio che chiudeva tutto il lato occidentale dell'Acropoli come una corona del ripido accesso (fig. 524, confr. fig. 501). Un'alta facciata dorica a sei colonne dai cui lati si protendono due ali più basse costituisce la fronte di un profondo atrio a tre navate chiuso da una parete a cinque porte. Un atrio simile, solo meno profondo, si apre verso l'interno dell'Acropoli: tutto questo è un ampliamento considerevole dello schema degli antichi propilei di Tirinto (fig. 272 h) con i quali ha solo una somiglianza generica. Per il colonnato interno dell'atrio occidentale in riguardo al soffitto che era più elevato era stato scelto l'ordine ionico perchè più svelto (fig. 525, confr. pag. 173); i capitelli erano di forma oltremodo precisa e bella (fig. 313). L'edificio, ideato originariamente di maggiore estensione, dovette essere limitato a causa di difficoltà esteriori, le quali si è pensato che provenissero dai sacerdoti dei santuarî confinanti di Athena Nike e di Artemide Brauronia che da questa ampiezza venivano minacciati nella loro estensione; in tal modo si sarebbe rinunciato al vestibolo laterale di sud-est e sarebbe stata raccorciata l'ala meridionale. Questo avrebbe portato con sè anche la rinuncia al vestibolo laterale simmetrico di nord-est. Ma non è da tacere che questa ipotesi è fondata su assai discutibili osservazioni tecniche e che la ricostruzione pedantescamente simmetrica di questo piano originario toglie tutto il fascino a questo edificio che è irregolare, come fu irregolare nella sua pianta l'Eretteo forse più per ragioni artistiche che non per opposizioni sacerdotali. Ad ogni modo per lo scoppiare della guerra del Peloponneso i Propilei non ebbero il loro rifinimento; grandi parti dell'architettura rimasero senza l'ultima lavorazione. Una decorazione scultoria mancò ad essi forse intenzionalmente per non togliere ad essi la loro semplice funzione, diremmo quasi, introduttiva. Una veste tanto più attraente fu data invece al grazioso tempietto ionico della dea della vittoria, Athena Nike (fig. 526) che era collocato dinanzi ad esso su uno sperone delle mura: è esso un anfiprostilo (pag. 157) di proporzioni ancora alquanto pesanti ma di un effetto delizioso in sè stesso per la sua posizione sull'orlo

Fig. 523. Anadoumenos Farnese. Marmo. Museo Britannico.

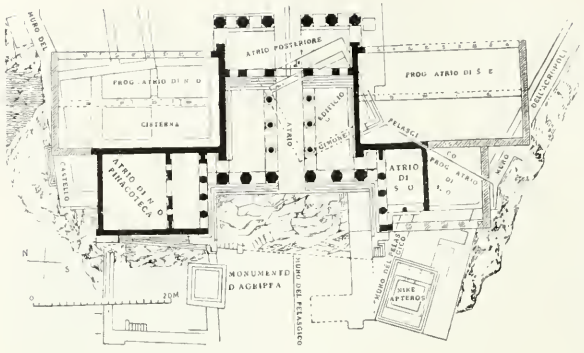


Fig. 524. Pianta dei Propilei. Atene.
(La parte tratteggiata fu solo progettata ma non eseguita).

del bastione Pyrgos, fig. 501). La costruzione del piccolo tempio era stata già decisa verso il 450 e ne era stato incaricato Kallikrates (pag. 288), ma fu portato ad esecuzione più tardi e propriamente al tempo della pace di Nicia (421). A quanto noi sappiamo vi ha preso parte la famiglia di Cimone e sembra che a suo nipote Kallias spetti la proposta decisiva. Questi rapporti personali spiegano la scelta del soggetto per ornamento del tempio che altrimenti sarebbe singolare in questo periodo: il fregio rappresenta la battaglia di Platea. Ad oriente l'adunanza degli dèi nella quale Athena sostiene la causa dei Greci è ancora affine in qualche modo allo stile del fregio del Partenone; invece le lotte tra Greci e Persiani nei lati lunghi e tra Greci e Greci sul lato posteriore (fig. 527) sono di un'arte più sviluppata.

Presso a poco contemporaneamente con l'inizio del Partenone, se non un po' prima, sorse il « Theseion », il quale sicuramente non è il santuario di Teseo (pag. 270), ma piuttosto il tempio di Hephaistos, per quanto anche Apollo Patroos, Afrodite Urania possano reclamare per sè questo tempio. Il tempio è nella pianta (fig. 528) e nell'elevato (fig. 529) un tempio normale di stile attico e grazie alle sei colonne dei lati stretti più normale del Partenone. Esso è assai ben conservato ed è simile al Partenone per la sua svariata decorazione scultoria in marmo pario il cui rapporto di contenuto con il tempio non è per altro più chiaro oggidì. Delle sculture dei frontoni è sparito tutto all'infuori delle tracce nel piano di posa. Diciotto metope della parte orientale (dieci sulla fronte e quattro su ciascuno dei lati lunghi) sono decorate di rilievi e sono ornate a fregio ionico anche le due fronti della cella al di sopra del pronao e dell'opistodomo. I rilievi rappresentano scene di combattimento: nelle metope nove imprese di Ercole e otto di Teseo, nel fregio occidentale la lotta dei Lapiti e dei Centauri (fig. 530), nel fregio orientale una battaglia diversamente interpretata che si combatte in pre-

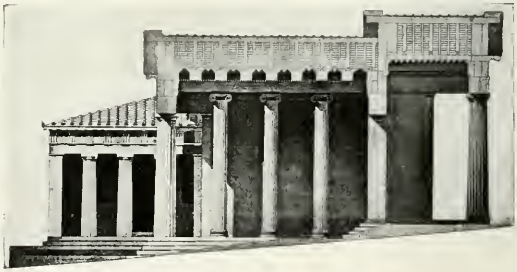


Fig. 525. Spaccato dei Propilei. Atene. Restaurato. (Ulmann presso d' Espouy).

senza degli dèi seduti contro una stirpe selvaggia armata di pietre (fig. 531); forse la lotta di Teseo contro i figli di Pallante per il possesso dell'Attica. I motivi richiamano spesso alle metope del Partenone, lo stile invece ne differisce; infatti mentre i rilievi delle metope sono ancora più arcaici delle metope più antiche del Partenone, i rilievi dei fregi per il vivace movimento delle figure, appaiono di arte più recente (fig. 530) e siccome in elementi architettonici (profilo inferiore delle ante) il Theseion sembra più antico del Partenone, è legittima l'ipotesi che la sua decorazione scultoria, la quale manca dell'unità di concezione di quella del Partenone e soprattutto è singolarmente limitata ad alcune parti dell'edificio, sia stata affidata a mani diverse e compiuta in epoche diverse. Le metope sono di un artista che non ha sentito ancora l'influenza del Partenone, il fregio aggiunto dopo è certamente di un artista più recente che conosce la grande arte di Fidia. Una particolarità architettonica del tempio sta in questo che il vestibolo orientale, il quale esternamente è distinto dalla presenza delle metope, anche nell'interno è completato in modo che il fregio orientale da ambedue i lati si prolunga dalle ante verso il colonnato esterno: una disposizione particolare, che torna ancora in due templi alquanto più recenti, nel magnifico tempio di Poseidon sul mare al capo Sunio e (per quanto un po' diversa) nel tempio maggiore, non mai completato, di Nemesi in Ramnunte (fig. 295) che è contraddistinto dal suo soffitto a cassettoni elegantemente spartiti. Non sappiamo quale fosse l'aspetto del tempio della Madre degli Dei (Metroon) sul mercato che fu innalzato anche nell'età di Pericle. Simile nell'architettura al piccolo tempio di Athena Nike ma molto più antico nell'esecuzione è il « tempio ionico sull'Ilisso » distrutto solo nel XVIII secolo (fig. 296) di cui è stato recentemente riconosciuto, in frammenti, il fregio, che era ornato di scene vivaci, di difficile interpretazione.

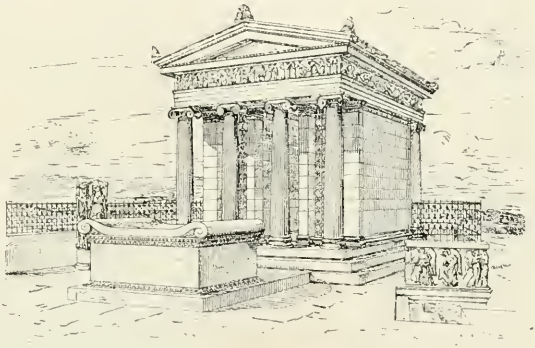


Fig. 526. Tempio di Athena Nike. (« Nike Apteros »). (Michaelis).

Un còmpito assai particolare fu posto dall'edificio dei misteri di Eleusi che Pericle, certamente invano, desiderò di fare centro di un culto greco generale (fig. 532). Il culto era antichissimo: ne sono conservate tracce dal periodo miceneo. Qui bisognò creare una sala spaziosa, assolutamente chiusa dall'esterno per le cerimonie mistiche e per il grande numero degli iniziati. Al posto dell'edificio pisistrateo (pag. 216) di cui pure era stato intrapreso ma non condotto a termine un allungamento dopo le guerre persiane, si creò sul progetto di Iktinos, il costruttore del Partenone, un grande edificio quasi quadrato, al cui piano superiore si giungeva da un'alta terrazza incavata nella roccia. Quarantadue alte colonne sostenevano il soffitto e rendevano la sala simile ad un ipostilio egiziano (fig. 86) o ad un palazzo per-

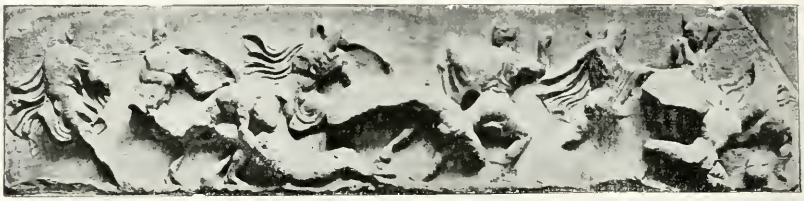


Fig. 527. Combattimento intorno ad un caduto. Dal fregio occidentale del tempio di Athena Nike. Marmo. Museo Britannico.

siano (fig. 211 e 214). In basso la sala era circondata all'intorno da otto gradini di sedili. Il piano di Iktinos, al quale sembra che dovesse appartenere anche un grande vestibolo sui tre lati, fu eseguito nella parte inferiore da Koroibos (in parte in pietra di Eleusi): il piano superiore con colonne in marmo fu completato dopo la sua morte da Metagenes, il tetto con un lucernario da Xenokles; il grande atrio a dodici colonne (« prostoon ») a sud-est fu aggiunto soltanto dopo il 317 da Filone.

A scopi simili, cioè ad accogliere un gran numero di persone negli agoni musicali, era destinato anche l'Odeion, la più antica costruzione periclea (inaugurata verso il 440). Secondo i resultati di scavi recentissimi esso non era un edificio circolare come era stato congetturato ma un edificio quasi quadrato con un tetto sporgente egualmente verso tutti i lati e

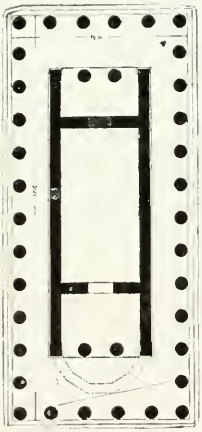


Fig. 528. « Theseion ». Pianta.

Fig. 529. Il cosiddetto Theseion, tempio di Hephaistos o di Apollo Patroos.

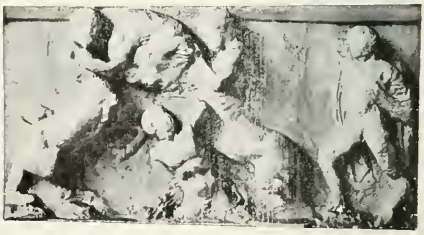


Fig. 530. Centauromachia. Dal fregio occidentale del « Theseion ».

che imitava la tenda del re persiano ed era stato costruito con gli alberi delle navi persiane. Numerose colonne e sedili nell'interno e portici nell'esterno e una galleria superiore formata valendosi dall'ascendere della roccia, fanno apparire la costruzione come assai simile al telesterion eleusinio e nello stesso tempo come il precursore delle grandi sale d'adunanza posteriori (fig. 589). Solo la costruzione a vôlta poteva più tardi coprire simili sale estese senza aiuto di sostegni interni. Mentre noi conosciamo abbastanza il luogo dell'edificio (con un angolo esso si inseriva nello spazio destinato agli spettatori del teatro posteriore; confr. fig. 500) la sua forma ci è nota solo da due monete attiche in bronzo (fig. 532 a, b).

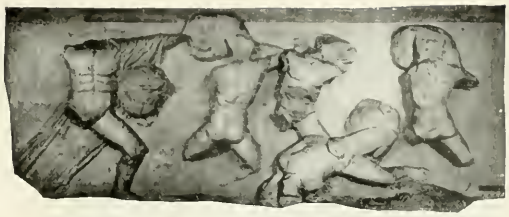


Fig. 531. Lotta con macigni. Dal fregio orientale del « Theseion ».

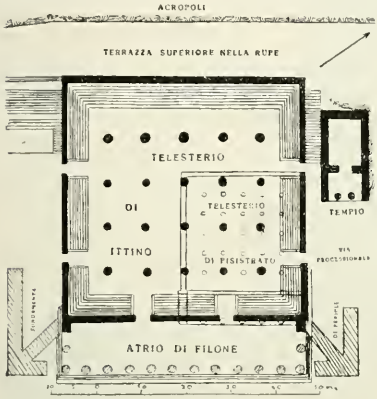


Fig. 532. Il tempio delle iniziazioni in Eleusi. (Secondo Dörpfeld e Philios).

Assai al di là della costruzione di singoli edifici andava l'artistica costruzione di intere città la cui teoria, al tempo di Pericle, era rappresentata dal sofista Hippodamos di Mileto. Nelle città antiche o dominava una completa noncuranza della disposizione artistica oppure erano stati gli immediati bisogni della difesa, dell'acqua, della praticabilità che avevano determinato la pianta; in alcuni luoghi, come in Tanagra, era anche separata una città superiore dei templi dalla città bassa degli uomini. Ora, mentre le città antiche, anche Atene, avevano una rete irregolare di strade, il Pireo come anche la colonia attica di Thurioi sul golfo di Taranto (445) furono, secondo il piano di Hippodamos, disegnate col nuovo sistema: delle strade larghe e dritte e delle vie più strette, tutte incrociantisi ad angolo retto, con piazze nei luoghi adattati. Il porto di dogana del Pireo, che aveva bisogno di una stabile chiusura verso la città, ebbe una particolare recinzione con lunghi porticati ed una borsa (Deigma); separati da questo furono impiantati dei porti di guerra con arsenali e cantieri. In rapporto a tutto ciò Pericle fece riunire da Kallikrates (pag. 288, 304) Atene col porto per mezzo di due lunghe mura parallele, muri di mattoni crudi con armatura superiore in legno, le cui fondamenta nel terreno paludoso presentarono grandi difficoltà.

a. b.

Fig. 532 a, b. L'Odeion di Pericle. Due monetine attiche in bronzo. (Grandezza doppia dell'originale). Atene.

Cerchia di Fidia. — Tra gli scolari di Fidia vengono particolarmente nominati l'ateniese Alkamenes, il pario

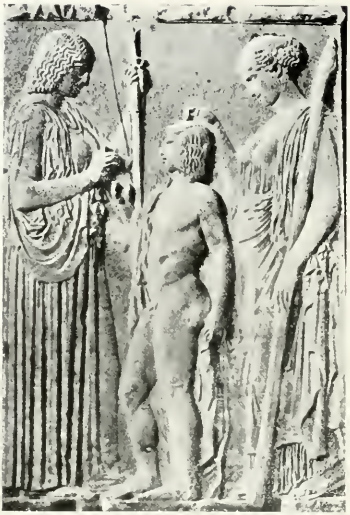


Fig. 533. Trittolemo tra Demetra e Kore. Rilievo in marmo da Eleusi. Atene.

Agorakritos e l'eleo (?) Kolotes (pag. 285, 302); di altri artisti possiamo solo congetturare uno stretto rapporto con lui. Difatti noi possediamo ancora un grande numero di sculture le quali portano una comune impronta « fidiaca » ma sono tuttavia notevolmente differenti tra loro; qui abbiamo una severa dignità, una semplicità della posizione, una trattazione delle pieghe ancora alquanto rigida, la sparizione del corpo sotto il pesante vestito, là abbiamo invece una serietà più soave, un atteggiamento alquanto più mosso, una trattazione più molle del vestito ricco di motivi singoli, una maggiore accentuazione del corpo che il vestito o disposa come un pieghevole velo o fa risaltare con il contrasto di grandi masse di pieghe che se ne distaccano, in breve tutta una nuova e perfetta soluzione dell'antico problema dei rapporti tra il corpo e il vestito. Non mancano dei passaggi, si tende al nuovo per diverse vie. Ma se noi possiamo anche essere inclinati a priori ad assegnare una parte principale di questo progresso agli Ionî numerosamente presenti nell'Attica, tuttavia a stento ci permettono i nostri mezzi di conoscenza di assegnare ai singoli artisti il loro posto particolare nell'intero movimento.

Noi possiamo seguire questo sviluppo tanto nei rilievi quanto in statue. Un fedele riflesso della « nobile semplicità e tranquilla grandiosità » di Fidia lo conserva il rilievo trovato in Eleusi nel 1859 (fig. 533). Esso rappresenta le due dee di Eleusi: Demetra porgente al giovane Trittolemo le spighe di grano (di bronzo) mentre a destra Kore con la fiaccola gli poneva sul capo la corona. L'acconciatura dei capelli ed il vestito di Demetra mostrano una persistenza dell'antico stile, forse in conseguenza di un intenzionale ricordo di un'opera statuaria; il fluire del panneggiamento in Kore e particolarmente la posizione del giovanetto accennano invece già allo stile

Fig. 534. Orfeo ed Euridice. Marmo. Napoli.

del fregio del Partenone. Ad esso sta assai vicino il celebre rilievo di Orfeo nel Museo di Napoli (fig. 534, conservato anche in villa Albani ed altrove): Orfeo, che Euridice ha incoraggiato ponendogli la mano sulla spalla a rivolgersi verso di lei contro il divieto divino e che perciò è separato per sempre dalla sua sposa, getta ancora un ultimo sguardo su di lei. Non senza una delicata partecipazione dell'animo Ermete afferra allora la sua mano destra per ricondurla nell'Ade. Il rilievo è un modello della capacità dell'arte attica a rendere anche il più profondo dolore in una maniera delicatamente mitigata, senza « pathos » violento e perciò con effetto più sicuro. Questo ed alcuni rilievi simili, in apparenza strettamente connessi (Medea e le Peliadi, Teseo e Piritoo nell'Ade) hanno tolto il loro soggetto dalla tragedia contemporanea di cui aleggia in essi lo spirito: è verosimile che essi costituissero dei monumenti per vittorie riportate in agoni tragici. La maniera della composizione ricorda i quadri di Panainos nel trono dello Zeus di Olimpia (pag. 301 s.).

Fig. 535. « Demetra » (braccia restaurate). Marmo. Vaticano.

Anche di statue siano qui additati alcuni esempi: ad un gruppo antico che sta vicino a Fidia appartiene una statua colossale recentemente trovata in Aricia che risale certo ad un originale celebre come mostra l'esistenza di altre repliche (« Hera Farnese » in Napoli): è probabilmente una figura di Kore ma si è pensato anche ad Artemide. Il suo carattere oltremodo severo ha indotto all'ipotesi che sia opera del maestro di Fidia, Hegias, ma è più probabile che sia l'opera di un suo seguace il quale nell'eccessiva pesantezza del peplo e nell'esagerata lunghezza della sua rimboccatura ha reso goffo il tipo creato dal maestro. A questo medesimo indirizzo appartengono una Demetra (Cherchel, Berlino) ed una Kore (Albani) probabilmente destinate ad Eleusi poichè i loro tipi sono stati il modello per il rilievo di Eleusi (fig. 533). Ambedue le statue conservano ancora l'antica posizione con ambedue i piedi piantati al suolo (Kore differisce dal rilievo). Trasformato in una posizione di passo leggiero appare questo atteggiamento nella magnifica Demetra del Vaticano (fig. 535) che mantiene delle statue

Fig. 536. La Madre degli dèi con altre divinità. Rilievo in marmo da Atene. Berlino.

fidiache il semplice peplo cinto al disopra della rimboccatura, ma sotto il vestito fa valere di più la forma del corpo. Un vestito più ricco e più animato è proprio della colossale Athena Medici (confr. pag. 285). Lo stile più recente, corrispondente ai frontoni del Partenone, appare perfetto nell'Afrodite di Berlino (fig. 522); movimento, disposizione delle pieghe, rapporto tra il corpo e il vestito mostrano l'ulteriore sviluppo, nel quale una bella Afrodite di Villa Pamphili fa forse ancora un passo più in là, sino ad un vestito leggermente rigonfio. Alla cerchia di Fidia appartiene anche la « Supplicante » Barberini la quale in un abbattimento dello spirito più che del corpo siede su di una base simile ad un altare. Oltre all'interpretazione espressamente indicata dal suo nome ne sono state tentate delle altre; una particolarmente attraente riconosce in essa la Pizia nella sua estasi e porta nello stesso tempo all'ipotesi che quest'opera di così profondo sentimento sia parte di una composizione maggiore, forse di un frontone.

Il pario Agorakritos era considerato come lo scolaro prediletto di Fidia; si è congetturato, ad ogni modo in contrasto con la motivazione tradizionale, che ciò fosse perchè egli si era messo di più sulla via del maestro, tanto che le sue opere spesso furono attribuite a questo. Questo valeva delle sue due più celebri statue in marmo, della spesso imitata Madre degli Dèi nel Metroon ateniese (pag. 305), con i leoni ed il timpano, una delle statue più popolari di Atene (fig. 536), e della Nemesi per il tempio di Rammunte (fig. 295, pag. 305) della quale si è conservato un frammento della testa di largo stile; il suo capo era ornato di un cerchio d'oro riccamente decorato, la destra teneva una coppa, la sinistra abbassata un ramo di melo. La decorazione piena di rapporti rispetto alla figura e i rilievi, conservati in frammenti, della base che celebravano Elena come la figlia di Nemesi e di Zeus, richiamano alle grandi figure degli dèi di Fidia, ma gli avanzi dei rilievi fanno riconoscere uno stile al-

Fig. 537. Nemesi (secondo Agorakritos ?). Moneta d'argento cipriota.

Fig. 538. Ermete da Pergamo. Copia da Alkamenes. Marmo. Costantinopoli.

quanto più recente nei corpi più trasparenti e sono così più vicini ai frontoni del Partenone; è incerto se la figura su una moneta d'argento cipriota del IV secolo (fig. 537) riproduca realmente Nemesi e soprattutto se sia così strettamente legata con la statua di Agorakritos come si è congetturato.

Particolarmente fecondo sembra essere stato Alkamenes: secondo una notizia egli proveniva dall'isola di Lemno, secondo altre da Atene dove egli ad ogni modo aveva preso cittadinanza. Noi abbiamo conservato il suo Ermete in una copia trovata in Pergamo (fig. 538), un'erma del dio, come simili ve ne sono tante; non si può desumere dall'iscrizione che esso portasse l'epiteto di Propylaios e che stesse all'ingresso dell'Acropoli, i tipici tratti, mantenuti alquanto antiquati, non lasciano tuttavia disconoscere la parentela con lo Zeus di Fidia (fig. 520). Non è del tutto sicuro che la sua Ecate, collocata sull'Acropoli, che qui per la prima volta era stata rappresentata in triplice aspetto, presentasse lo stile arcaistico che si riconosce per lo più nei numerosi piccoli hekateia conservati (fig. 539). Ad ogni modo essi non presentano la tricorporeità attestata per l'opera di Alkamenes ma tre figure singole disposte intorno ad un sostegno e mentre questo appare quasi impossibile per un'opera di grandezza naturale, lo stile legato degli hekateia potrebbe essere stato determinato da particolari condizioni di culto. Del resto lo scolaro e il « rivale di Fidia », che aveva il suo stabile posto nella serie degli artisti principali, continuava con grande successo il compito del maestro di adornare i templi e i santuarî di Atene con degne immagini degli dèi. Così egli creò ad esempio dietro il modello dello Zeus di Olimpia un Dioniso troneggiante criselefantino col tirso ed il cantaro per il nuovo tempio presso il teatro (fig. 500, 44), e per il vicino sobborgo dei giardini un' « Afrodite nei giardini », a giudizio degli antichi la sua opera più bella, nella

Fig. 539. Hekateion. Marmo. Berlino.

Fig. 540. Afrodite nei giardini. Marmo. Louvre.

Fig. 541. Prokne e Itys. Marmo pario. Acropoli.
Il gruppo è stato recentemente restaurato con un frammento del fanciullo e la testa probabilmente appartenente a Prokne.

quale particolarmente hanno elogiato il viso e le mani. Essa viene per lo più riconosciuta, ma senza sicurezza, in una statua spesso copiata di questa dea con vestito trasparente (fig. 540), un esempio caratteristico di quella tendenza già ricordata di far valere il corpo nel suo pieno aspetto anche nelle statue vestite. Per il tempio di Hephaistos sul mercato (il Theseion, pag. 304, egli creò verso il 420 un gruppo in bronzo del dio zoppo e della sua compagna di culto Athena Hephaistia; i tentativi fatti finora di additare le repliche di queste opere sono soggetti a forti dubbî. Anche l'Ares nel tempio del dio in Atene era di Alkamenes; alcuni, ma non con ragione, pensano all'Ares Borghese in Parigi. In un torso dell'Acropoli invece rimane probabilmente un'opera di Alkamenes: Prokne, mentre medita sulla morte di suo figlio Itys, il quale paurosamente si stringe alla madre (fig. 541). Lo stile corrisponde soprattutto a quello delle Korai dell'Eretteo (fig. 564). Alkamenes creò per Mantinea un Asclepio, probabilmente eretto ed appoggiato al bastone, come lo rappresentano gli antichi rilievi votivi attici. All'ultimo periodo della sua operosità appartiene un gruppo colossale di Athena e di Eracle (in rilievo?), un monumento politico che gli Ateniesi dopo il ritorno di Trasibulo favorito dai Tebani (403) dedicarono in Tebe. Al pari di Fidia Alkamenes fece delle incursioni all'occasione anche nel campo delle pure rappresentazioni umane, le quali godevano di grande fama; un suo atleta vincitore nel pentatlo era una statua in bronzo che portava il soprannome di « Enkrinomenos » (Esemplare »), per il quale la moderna investigazione pensa alla esemplarità riconosciuta dell'opera mentre in età antica si riteneva che accennasse all'ammissione (ἔγκρισις). Certo è errato mettere in rapporto con questa statua l'eccellente Discobolo eretto del Vaticano (fig. 591), un'opera della recente arte sicionia. Dopo tutto Alkamenes appare per i soggetti trattati il vero emulo di Fidia; gli antichi critici di arte riconoscevano anche in lui il carattere della grandiosità, della sublimità. Ma che egli avesse decisamente superato lo stile di Fidia, questo non si può riconoscere. Anzi le due opere che con certezza si possono attribuire a lui, l'Ermete Propylaios e la Hekate, rivelano tratti di un arte più arcaica. Per questo non è inverosimile che possano essere suoi i frontoni di Olimpia. Egli quindi pur essendo più gio-

Fig. 542. Demetra. Museo Capitolino.

vane di Fidia e potendo essere considerato suo scolaro, perchè risentì l'influenza della sua arte, si moveva tuttavia ancora lungo la linea dell'arte precedente a Fidia.

Un numero non piccolo di statue femminili ideali che ci sono conservate in copie appartengono a questa età, senza che tuttavia sia possibile una più precisa determinazione e spesso anche una più precisa significazione. Siano qui ricordate una Demetra del Museo Capitolino (fig. 542) e la spesso ripetuta Hera Barberini (fig. 543). Mentre la prima è creata nella più antica tradizione fidiaca, la seconda, specialmente

Fig. 543. Hera Barberini. Vaticano.

Fig. 544. Athena Farnese. Marmo. Napoli.

nella trattazione del sottile chitone, presenta attiva la tendenza che dà il carattere ai frontoni del Partenone.

In questo periodo l'erudizione moderna, ricostituendone la figura artistica, ha collocato anche un Prassitele il vecchio nel quale ha congetturato il nonno del celebre artista d'egual nome. Ma questa ipotesi, nonostante che abbia trovato qualche accoglienza, è tutt'altro che certa (confr. pag 271); così egualmente non è sicuro se in questa cerchia debba essere posto Pyrrhos la cui Athena Hygieia presso i Propilei doveva probabilmente la sua origine alla grande peste del 429 e che fruttò all'artista la cittadinanza ateniese; si è proposto di riconoscerla in una bella statua di Napoli (fig. 544), la « Pallade Albani » (ora erratamente detta Farnese), che era una volta assai apprezzata dal Winckelmann, ma le tracce di posa conservate sulla base di Pyrrhos non vi concordano. Nella Pal-

Fig. 545. Athena Albani. Marmo. Roma, Villa Albani.

lade di Napoli il peplo fidiaco è stato cambiato col chiuso chitone ionico e tutta l'importanza è posta nel grande mantello ricco di pieghe. La medesima via hanno battuto altri artisti di questo periodo, soprattutto lo scultore di una Athena nella villa Albani, alquanto più antica e grandiosamente severa (fig. 545). Nella colossale statua di Velletri (fig. 546), la quale è da restaurarsi con la lancia e con la coppa, la figura della vergine guerriera è stata accresciuta con l'aiuto dell'alto elmo corinzio a visiera. La severità dell'atteggiamento e dell'espressione appare chiaramente nel confronto con l'Hera Barberini (fig. 543), tuttavia la dea si allontana notevolmente dalla maniera di Fidia ed è stata messa in rapporto con l'arte di Kresilas.

Altri indirizzi. — Accanto a Fidia ed ai suoi scolari vi sono alcuni artisti nei quali si può congetturare un'influenza mironiana. Il figlio di Mirone, Lykios e Styppax di Cipro erano, a quanto noi sappiamo, esclusivamente bronzisti e continuavano in complesso la maniera del maestro, in quanto che creavano o statue di vincitori o figure di genere piene di vita, dedicate per occasioni determinate, o ritratti. Lykios lavorava già nel decennio 450-440 due statue di cavalieri (Dioscuri?), che più tardi ricevettero un posto d'onore nelle ali sporgenti dei Propilei; un gruppo in Olimpia disposto a semicerchio, oltre ad altri eroi troiani Achille e Memnone in duello e le loro madri imploranti presso Zeus per i figliuoli, conservava uno schema di composizione più antico. Delle sue celebri figure di giovanetti intenti a funzioni sacrificali (che soffiavano sul fuoco, che accendevano incenso, che portavano acqua lustrale) nulla finora si è potuto indicare. Lo « Splanchnoptes » arrostitore di viscere, che soffiava sul fuoco a piene gote, seguiva un indirizzo simile. Immagini degli

Fig. 546. Athena di Velletri (il braccio destro erratamente restaurato). Marmo. Louvre.

dèi non mancarono del resto a questi artisti come a Mirone, ma non stava qui la loro forza. L'Ermete Ludovisi nel suo gesto espressivo di oratore può qui collocarsi.

Tra gli artisti dell'età di Pericle un posto importante lo occupa Kresilas di Cidonia in Creta la cui Amazone ferita stava in Efeso accanto a quelle di Policleto (fig. 555) e di Fidia (fig. 496). Essa è per lo più riconosciuta nella statua capitolina (fig. 547), la quale secondo la testimonianza di una gemma (fig. 548) una volta si appoggiava alla lancia. Qui la ferita sotto il seno è fatta centro della mirabile rappresentazione e il dolore è espresso con particolare bellezza nel capo inclinato. Delle

Fig. 547. Amazone ferita. Marmo. Museo Capitolino. Secondo la ricostruzione nel Museo di Strasburgo.

Fig. 548. Onice (doppio dell'originale). Parigi.

Fig. 549. Il ferito che vien meno. Statuetta in bronzo. Museo di Saint Germain.

tre Amazoni essa è psicologicamente la più conseguente e quella di maggiore effetto, e se noi potessimo seguire il giudizio dell'antichità, che attribuiva a Policleto la più bella delle tre Amazoni, sarebbe decisa a favore di Policleto l'antica controversia. Ma in realtà anche per altre ragioni appare probabile questa assegnazione a Kresilas. Il ferito a morte di Kresilas si è voluto riconoscere in una statuetta in bronzo (fig. 549); vestita similmente all'Amazone ma colta in più vivace movimento la figura si appoggia saldamente con ambedue le mani alla lancia ed abbassa lo sguardo verso la gamba sinistra ferita. Abbiamo adunque di nuovo una bella composizione, ricca di un intimo sentimento, che è così vicina all'Amazone Mattei (fig. 496 s.) che si è posta in dubbio, certo anche a causa di alcune particolarità della statuetta, la sua autenticità. Ma appare anche possibile di spiegare queste particolarità come resultante dall'indirizzo legato e classicistico che creò per scopo decorativo una tale copia rimpicciolita. Ad un altro lato dell'arte di Kresilas accenna il suo celebre ritratto di Pericle (fig. 550), un modello dell'antica arte del ritratto ideale che limitava la caratteristica all'essenziale. Una stretta parentela dei suoi tratti con quello dell'Athena Albani (fig. 545) e della Pallade di Velletri (fig. 546) permettono di avvicinare queste creazioni a Kresilas.

Non dobbiamo attenderci di ritrovare nella nostra tradizione scritta tutti gli artisti d'importanza e tanto meno di poter mettere in sicuro rapporto tutte le opere con-

Fig. 550. Pericle. Opera di Kresilas. Marmo. Vaticano.

servate con i nomi tramandatici. Tanto più sono importanti le opere tanto più gravosa è per noi la rinuncia a tale conoscenza. Questo vale di alcune figure, ad ogni modo del tutto eguali di stile, di un gruppo di Niobidi, che una volta, come si opina, dovevano ornare un tempio di Apollo, soprattutto di una Niobide cadente trovata nei giardini di Sallustio in Roma (tav. XI), la quale si presenta ancora alquanto severa e mascolina (confr. pag. 298) nelle forme del corpo e soprattutto ha un'aria leggermente arcaica. Un colpo di freccia nella schiena ha prodotto il movimento che è di straordinaria evidenza. Si osservi con quanta abilità, che possiamo dire mironiana, sia stata afferrata l'istantaneità della posizione e come abilmente l'artista abbia saputo trarre partito dal mantello cadente per dare alla figura tecnicamente un punto di appoggio. L'espressione del suo dolore è commovente, e pure essa poggia soltanto sull'atteggiamento della testa rivolta verso l'alto, sulla leggiera apertura delle labbra, perchè d'altra parte l'artista non sa ancora rappresentare il pathos modificando la forma del volto. Al medesimo frontone doveva appartenere un Niobide giacente a terra ed una sorella maggiore completamente vestita e in atto di fuggire, che provenienti dal medesimo luogo sono in Copenaghen. Tutte e tre le figure sono di marmo pario. Egualmente si allontana dalla maniera comune e richiama ad una conformazione più arcaica una Athena di Pergamo con egida incrociata sul petto, che è rappresentata in energico movimento; la testa è di grande freschezza di espressione.

Fig. 551. Fanciulle che coronano gli animali per il sacrificio. Opera del pittore vascolare Polignoto. Museo Britannico.

NIOBIDE. DAI GIARDINI SALLUSTIANI, MUSEO DELLE TERME, ROMA.

Pittura attica. — Il passaggio di Polignoto da Atene a Delfi, all'incirca verso il principio della signoria di Pericle, e il suo ritorno in patria può forse aver influito a che gli edifici periclei, per quanto noi sappiamo, mancassero di pitture parietali. Che la pittura ateniese nell'ulteriore sviluppo appaia soprattutto essersi avviata dalla severità polignotea ad una bellezza ritmica più gradevole fu detto già sopra (pag. 282). Ad ogni modo presso i pittori vascolari la maniera polignotea fece ben presto luogo ad uno stile di maggiore delicatezza e grazia che, riannodandosi all'indirizzo prepolignoteo, risentiva chiaramente l'influsso dello stile equilibrato di Fidia (fig. 551). Uno degli esempî più belli è offerto dalla cosidetta coppa di Codro, la quale tanto

Fig. 552. Esposizione del defunto. Pittura vascolare attica su fondo bianco. Berlino.

nel tondo interno quanto nei due riquadri esterni presenta miti attici in una composizione contenuta e nella più delicata esecuzione. Ma nello stesso tempo si preparava in Atene la più grande rivoluzione che la storia della pittura greca abbia da registrare. Il pittore Agatharchos di Samo, di nuovo uno ionio cioè, aveva riconosciuto, lavorando per la scena attica che dal 460 circa era in via di grande e rapido sviluppo, l'importanza della prospettiva e del chiaroscuro. Questa innovazione fu introdotta da Apollodoro di Atene nella pittura su tavola, la quale sostituiva all'antica lastra d'argilla o di marmo una tavola in legno rivestita di fine stucco e che, facendo il quadro scopo a sè stesso, si annunciava in aperto contrasto con la pittura parietale che era invece legata all'architettura e perciò aveva il suo effetto solo come parte di essa. La tecnica della nuova pittura era la tempera, cioè l'unione dei colori col bianco d'uovo o gomma. Mescolanze di colori e sfumature dei passaggi erano ancora i modesti mezzi artistici in uso. Il loro riflesso noi crediamo di poter riconoscere in quei vasi che presentano delle figure delicatamente delineate a colori con accenni d'ombreggiature su fondo bianco (fig. 552). E così Apollodoro prepara un'arte che raggiunge effetti realmente pittorici con luci ed ombre.

Fig. 553. Kyniskos (?) di Policleto. Marmo. Museo Brit.

Policleto. — L'età di Pericle possiede oltre a Fidia soltanto un artista che si pone al suo lato, Policleto, il principale rappresentante della scultura dorica. Egli era nato in Argo da un artista Patrokles ed era cresciuto nelle tradizioni della scuola dell'antico scultore locale Hageladas (pag. 251); e fu come questi quasi esclusivamente bronzista. Egli portò questa arte al più alto grado di perfezione per mezzo di una finissima rielaborazione e cesellatura. Egli fu un puro artista peloponnesio anche in questo che egli fece oggetto favorito della sua arte la rappresentazione del corpo nudo giovanile; egli evitava la rappresentazione di un'età più matura. Perciò la sua maggiore attività, come quella di Mirone e Pitagora, fu rivolta a statue di vincitori. Una delle sue prime opere rappresenta l'efebo Kyniskos, vincitore nel 460, il quale vuole porsi la corona sul capo inclinato in avanti, una bella immagine di giovanile esitazione unita ad un agile atteggiamento del corpo: con verosimiglianza si riconosce nell'efebo Westmacott (fig. 553). Già qui appariva il ritmo di posizione che, se non inventato proprio da Policleto certamente fu da lui applicato per la prima volta alle figure in riposo: il corpo poggia su una gamba, mentre l'altra libera e ritratta alquanto indietro. Un bello sviluppo ulteriore del tipo si ha in una statua di un giovane, di età maggiore, in Dresda. Solo gradualmente Policleto giunse a fissare quell'ideale perfetto della figura giovanile, che è stato una sua particolare gloria. Con questo ideale Policleto stabiliva delle proporzioni assolute del corpo umano, che egli aveva tratto da misure particolari di corpi ben formati e che aveva riunite in un sistema stabile, da lui esposto anche in uno scritto particolare (« Kanon »). L'ideale raggiunto così da Policleto era un corpo saldo ben piantato (« quadrato »), paragonabile al carattere dell'architettura dorica. Con esso si accorda il suo tipo di testa dolicocefala, dal vigoroso contorno rettangolare, dalla fronte larga, dal naso forte, alquanto sporgente, dal mento stretto e dalla netta accentuazione delle singole parti e delle singole linee in modo che esse non abbiano a fondersi e ad attenuarsi in un ovale delicato. Il documento più chiaro del suo stile compiuto è offerto dal « Doryphoros »,

Fig. 554. « Doryphoros » di Policleto. Marmo da Pompei. Napoli.

contraddistinto appunto col nome di « Kanon », un portatore di lancia che è conservato nella sua copia migliore in una statua di Napoli (fig. 554). Qui l'artista cercò di rappresentare l'ideale di un vigoroso corpo giovanile in un atteggiamento di riposo animato e in una perfetta armonia delle forze. Egli non mirava ad una acuta espressione dei sentimenti dell'anima, ma si contentava di rendere la sana vigoria atletica. Il suo ritmo di posizione divide inegualmente il peso tra le due gambe, la maggior parte di esso poggia sulla destra rigida, mentre la sinistra libera e piegata al ginocchio si trae indietro; così i muscoli sono distesi o allentati, il ginocchio è compresso o slegato. Non è adunque un movimento reale ma una salda posizione sviluppatasi dall'atteggiamento tranquillo di un'epoca anteriore (confr. fig. 449) in correlazione al motivo del passo. Policleto ripete volentieri questo ritmo: nelle sue statue di vincitori esso è, se non esclusivo (il suo Pythokles presentava la posizione delle gambe dello Zeus, fig. 521), tuttavia tipico. Si trovava quindi che le sue figure erano alquanto uniformi e quasi coniate sopra un solo modello, stavano perciò nell'espressione del movimento al di sotto di quelle di Mirone (confr. pag. 273).

Fig. 555. Amazone. Marmo. Londra, Lansdownehouse.

Affine alle numerose statue di vincitori è un'Amazone che Policleto creò per l'Artemision di Efeso; le Amazoni secondo il mito avevano una volta trovato protezione in questo tempio. Essa stava lì accanto ad altre Amazoni di Fidia, Kresilas, Phradmon (a quel che sembra un argivo più giovane), cosicchè nacque la leggenda d'una gara tra questi artisti nella quale Policleto sarebbe rimasto vincitore a giudizio degli stessi artisti partecipanti. Nel cospicuo materiale di statue di Amazoni conservate si possono distinguere tre tipi del tutto differenti tra loro, nei quali si vogliono riconoscere le opere di Fidia (fig. 496), di Kresilas (fig. 547) e di Policleto. Il tipo che per lo più si riporta a quest'ultimo (fig. 555) mostra l'Amazone vestita di un corto chitone che legato soltanto sulla spalla destra lascia liberi i due seni. Ferita vicino al seno destro, essa ha posto il braccio destro stanco sul capo reclinato mentre si appoggia con la sinistra ad un pilastro, il quale qui come sostegno del corpo spossato costituisce un elemento necessario della composizione. Le forme larghe del corpo e il tipo del viso fanno apparire l'Amazone innegabilmente sorella degli atleti policletei. Anche la trascuranza del motivo essenziale, in quanto che l'Amazone alzando il braccio destro stira la ferita da questo lato, potrebbe corrispondere all'arte di Policleto, se essa aveva di mira realmente piuttosto qualità

di forme che non una motivazione interiore; a questa medesima maniera appartiene la simmetrica caduta delle pieghe del chitone che non risente in alcun modo della differenza tra la gamba ferma e la gamba slegata. Ma nel suo complesso la statua messa a confronto con le altre due di Fidia e di Kresilas, per trattazione del nudo, per delicatezza del panneggiamento, per l'espressione contenuta del dolore, spiega il giudizio favorevole degli antichi e noi stessi tra le statue daremmo senza dubbio a questa la palma.

Fig. 556. Diadoumenos di Policleto. Da Delo. Atene.

Da una notizia di Senofonte si induce che Policleto circa verso il 430 dovette dimorare alcun tempo in Atene, allora amica di Argo; e lì Socrate apprese a conoscerlo e ad apprezzare la sua scultura atletica tanto organicamente costituita. Così si spiega nel miglior modo l'influenza policletea che si rivela in alcune opere attiche e l'influenza attica che si rivela nel Diadoumenos di Policleto (fig. 556); la testa con la sua delicata espressione e con i suoi capelli ricciuti potè per lungo tempo essere considerata attica, ma la posizione nella quale il giovane si pone intorno al capo la benda del vincitore testimonia di una maniera artistica di rappresentare il corpo umano che molto chiaramente si differenzia dall'Anadoumenos Farnese che gli è affine nel motivo (fig. 523). Qui un atteggiamento semplice, in Policleto una certa grandiosità, una posizione nella quale è dispiegata e portata ad espressione tutta la coordinazione del movimento e si palesa ai nostri occhi tutta la varietà della costruzione del corpo e delle funzioni delle singole parti.

Mentre prima il Diadumeno era generalmente considerato come la statua di un mortale vincitore, recentemente si è fatto richiamo agli attributi della copia di Delo per interpretarlo come una figura di Apollo. L'antico giudizio che Policleto abbia saputo bene rappresentare la bellezza umana, ma non la maestà divina, ci diverrebbe così comprensibile. Anche il significato del Doriforo ha bisogno di una più precisa determinazione. La sua interpretazione come quella di un vincitore nel pentatlo è insostenibile, poichè in questo aveva un posto il leggiero giavellotto da lancio ma non l'asta da percossa (*δόρυ*). È un eroe guerresco, un Heros e nessun nome appare ad alcuni più adatto di quello di Achille, il quale nello stesso tempo ci rende comprensibile perchè i Romani chiamassero achillee le statue maschili nude idealizzate.

Fig. 557. Hera di Policleto ed Hebe di Naukydes. Moneta di Argo.

Fig. 558. Hera. Moneta di Argo.

Solo in età avanzata Policleto, come il maestro riconosciuto della scuola argiva, ricevette un incarico di genere del tutto differente, che lo pose di nuovo in gara con Fidia per quanto con minor successo che per l'Amazone. Nell'anno 423 era andato a fuoco l'antico Heraion presso Micene (pag. 179, a), al suo posto Eupolemos di Argo costruì un nuovo tempio (6 × 12 colonne) di cui ambedue i vestiboli erano assai profondi e la piccola cella aveva mantenuto le antiche navate laterali strette, per lasciare posto al simulacro della dea. Gli avanzi conservati sono purtroppo assai frammentarî, tuttavia oltre che delle metope sono rimasti anche dei resti dei gruppi dei frontoni. Come soggetti della decorazione figurata ci vengono ricordati la nascita di Zeus, la Gigantomachia, delle battaglie troiane e la presa di Troia. I frammenti testimoniano di una trattazione ricca d'effetti e di una vivezza di motivi, nelle teste dispiegano una grazia attraente. Queste sculture solo in singoli tratti concordano con le opere di Policleto e, al pari dei rilievi di Basse (fig. 572), che sono affini di stile, sembrano lasciar riconoscere almeno l'influenza dell'arte ionica. A Policleto stesso fu dato l'incarico di creare il simulacro della dea, una statua criselefantina alla maniera dello Zeus di Olimpia. La scarsa larghezza della navata mediana (solo 4 invece di 6 m.) obbligò certo a proporzioni notevolmente minori. Delle statue noi dobbiamo, come spesso, l'unica sicura immagine ma assai meschina, a delle monete tarde (fig. 557). Vi si aggiunge la tradizione letteraria: ornamento della testa con una rappresentazione a rilievo di Charites e di Horai, scettro coronato da un cuculo e melagrana in mano, accenni a tratti segreti del mito. Un'eco artistica dell'opera si può ritrovare anche nella testa della dea in monete argive della fine del V secolo; le sue forme rotonde, le ciocche disciolte, la larga «stephane» in metallo (fig. 558) non concordano con la testa Farnese di Napoli spesso riportata a Policleto, che è alquanto più antica (e che ora per il ritrovamento della statua colossale di Ariccia appare con sicurezza una immagine attica di Kore o di Artemide), e ancor meno certamente concordano con la Hera Ludovisi, prima volentieri attribuita a Policleto, il cui modello è più recente di quasi un secolo e la cui lavorazione e trasformazione cade nel primo periodo imperiale.

Fig. 559. Efebo (« Idolino »). Bronzo. Firenze.

Accanto a Policleto stava suo fratello, Naukydes. Egli completò la Hera di suo fratello con una figura di Hebe che nelle monete (fig. 557) si vede in piedi accanto a lei. Un Discobolo particolarmente celebrato è forse l'opera di un artista di egual nome più recente (fig. 591). Alquanto diverso dal comune era un Phrixos, il quale dopo compiuta la traversata aveva sacrificato l'ariete e guardava la vittima ardente, un'opera che stava sull'Acropoli di Atene e che può servire di nuovo a confermare i rapporti dell'arte argiva con l'arte attica.

Ancor meno che di lui noi sappiamo di altri artisti contemporanei, ad uno dei quali noi dobbiamo attribuire la celebre statua in bronzo del cosiddetto « Idolino » (fig. 559). Alquanto più rigido e meno fluente nel movimento delle figure policletee egli è tuttavia vicino ad esse per la caratteristica forma argiva della testa. Non ostante ciò lo si è anche considerato attico e posto in rapporto con Lykios (pag. 314).

IX. — IL PERIODO DELLA GUERRA DEL PELOPONNESO (431-403).

Gli ultimi decennî del V secolo costituiscono una delle svolte principali della storia greca. La guerra di circa un trentennio tra Atene e Sparta, interrotta soltanto dalla pace triennale di Nicia (421) finiva con la completa disfatta di Atene. Contemporaneamente la sventura precipitava anche sopra l'occidente greco. Al tempo della guerra del Peloponneso le città della Magna Grecia sul mar Tirreno (Cuma, Poseidonia) cadevano in potere dei Sanniti e dei Lucani discesi dall'Appennino. Taranto conservò la sua importanza sempre crescente come in Sicilia Siracusa saliva a grande potenza; ma dall'altro lato i Cartaginesi nell'ultimo decennio distruggevano la maggior parte delle altre città greche della Sicilia, Selinunte, Segesta, Imera, Agrigento: soltanto le coste dell'Asia Minore, sebbene sotto il giogo persiano, mantennero la loro antica vitalità; i più grandi progetti artistici del tempo risalgono ancora all' ispirazione ionica.

Architettura. — Un'epoca di tal genere doveva essere particolarmente sfavorevole per l'architettura. Alcuni templi meritano tuttavia di essere ricordati. Il dorismo mitigato dallo spirito attico aveva raggiunto il suo culmine nel Partenone, nei Propilei e nel Theseion. Inoltre o alle doriche erano state aggiunte delle particolari forme ioniche o delle colonne ioniche avevano trovato il loro posto nell'interno accanto a quelle doriche. Un tempio di Arcadia ci presenta progredito questo sviluppo. Sull'altura solitaria e circondata di querce di Basse (m. 1030) nel territorio di Figalia un piccolo edificio sacro di Apollo Epikourios dovette essere trasformato in tempio. Poichè un ampliamento della direzione originaria di est-ovest era impedito dalle condizioni del terreno, si conservò l'antico edificio con la sua porta verso oriente per il simulacro del dio, ma lo si circondò di un tempio dorico dalle forme ormai stabilite, salvo la direzione della fronte verso nord (fig. 560). Il nuovo edificio che era troppo stretto per una distribuzione a tre navate fu, alla maniera dell'antico Heraion di Olimpia (fig. 324), provvisto di cappelle laterali, le cui colonne ioniche lavorate solo per tre quarti, con un fregio al disopra (fig.

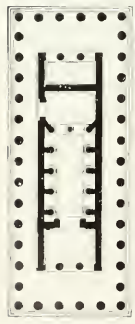


Fig. 560. Il tempio di Apollo in Basse presso Figalia.

572), chiudevano a quel che sembra uno spazio mediano scoperto (ipetrale, pag. 173 s.). Le colonne ioniche differiscono completamente dall'uso attico per il loro capitello straordinariamente semplice con tre lati uguali (fig. 314) e per la base ampiamente evasa; poichè questa forma sarebbe stata troppo pesante per la divisione dello spazio principale dalla cella l'architetto introdusse qui una colonna più leggiera, la quale presenta un primo sviluppo, ancora mantenuto in linee generali, del capitello corinzio con una timida applicazione dell'acanto e con ornamenti vegetali dipinti accanto alla palmetta. In vista appunto della assai sensibile differenza dalle forme attiche è difficile ammettere la notizia che Iktinos l'architetto del Partenone abbia creato questo edificio, per quanto nessun ostacolo vi sia dal punto di vista cronologico.

Non è forse prodotto del caso che il capitello corinzio per la prima volta ci si presenti nel Peloponneso dove l'acanto per la prima volta aveva trovato applicazione per l'ornamento della sima (pag. 162). Il nome ne riporterebbe a Corinto la sua invenzione, che viene attribuita allo scultore Kallimachos (pag. 328 s.); ad ogni modo questi sembra appartenere alla cer-

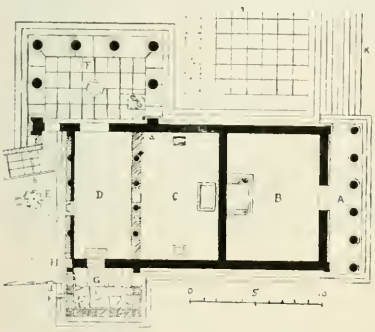


Fig. 561. Pianta dell' Eretteo.

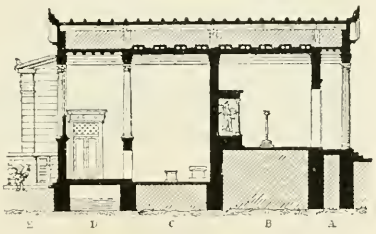


Fig. 562. Spaccato dell' Eretteo.

(Jahn-Michaelis, Arx Athenarum. Non sono sicuri i particolari).

chia attica. È stato già sopra osservato (pag. 172) come il capitello si distingua per la sua leggerezza e per la sua applicabilità da tutti i lati; oltre a ciò la ricchezza e il naturalismo dell'ornamentazione a foglie si adattano alla nostra epoca, che tende ad una maggiore leggiadria. Ma una applicazione più frequente ed un ulteriore sviluppo il capitello l'ebbe soltanto nel corso del IV sec.; in Atene entrò nell'architettura, almeno per noi, solo un secolo più tardi che in Basse (confr. pag. 190 e 292).

Pure in mezzo allo scompiglio della guerra del Peloponneso l'Acropoli ricevette un ornamento architettonico. Vicino all'orlo settentrionale (fig. 500, 31) si trovava il più antico santuario dell'Acropoli, l'« Eretteo », che racchiudeva i portenti dell'antica gara degli dèi, il colpo di tridente di Poseidon, insieme al « mare Eretteo » ed all'olivo di Athena. Probabilmente nella pausa della pace di Nicia fu iniziata al suo posto una nuova costruzione in nobili e graziose forme ioniche, la quale fu progettata come tempio doppio di Athena Polias e di Poseidon Erechtheus (fig. 561 ss.). Fu necessario qui non solo racchiudere armonicamente più luoghi di culto, ma anche valersi abilmente del dislivello del suolo (m. 3). L'edificio principale abbracciava le celle dei due dèi. Dinanzi alla cella collocata più in alto della dea Athena (B) si stende ad oriente un vestibolo a sei colonne (A); accanto alla porta erano disposte

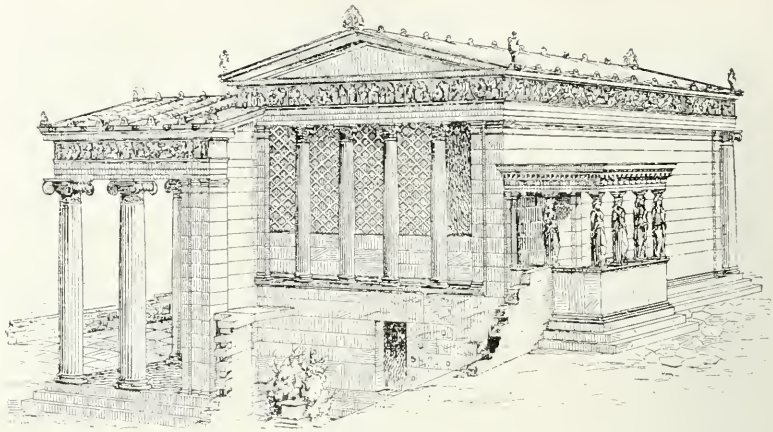


Fig. 563. Veduta dell' Eretteo dall'occidente. (Jahn-Michaelis, Arx Athenarum).

due finestre. Tutta la metà occidentale collocata più bassa appartiene a Poseidon Erechtheus e costituisce il vero e proprio Eretteo. Il magnifico ingresso principale è costituito dal grande vestibolo settentrionale (F) con quattro colonne sulla fronte, con un altare, e sotto il soffitto, qui lasciato aperto, un incavo nel pavimento cioè il colpo di tridente nella roccia, originariamente un colpo di fulmine. Il vestibolo ha ricevuto il suo nome « difronte alla porta » dalla grande magnifica porta che a ragione viene elogiata come un modello del suo genere. La porta conduce in un atrio occidentale (D) il quale si trovava sopra una cisterna destinata soprattutto all'adacquamento dell'olivo sacro e conteneva più altari. Questo atrio aveva ancora tre altre porte. Quella orientale si apriva verso la cella di Poseidon (C) nella quale dimorava il serpente dell'Acropoli e si trovava la polla d'acqua salata, accessibile per mezzo di una bocca di fontana (Prostomion) e per ciò il vano si chiamava anche Prostomiaion. La porta occidentale dell'atrio conduceva alla « loggia delle Korai » (G), la quale stabiliva la comunicazione con il piano dell'Acropoli collocato più alto. Il tetto piatto della loggia è sostenuto sopra un alto zoccolo in pietra da sei fanciulle (Korai, dette Cariatidi, fig. 564). Come nei tesori degli Cnidi e dei Sifni in Delfi (fig. 410) e nel tempio di Zeus in Agrigento (fig. 470) la figura umana è qui adoperata come membro architettonico. Le fanciulle rassomigliano a quelle del fregio del Partenone nella loro posa così piena di semplicità; esse assolvono nel modo più felice il loro doppio compito di apparire in riposo come surrogato delle colonne e pur tuttavia come figure umane di avere assunto una posa sciolta. La porta occidentale dell'atrio che, cosa caratteristica, mancava di qualsiasi ornamento, conduceva finalmente nel Pandroseion, il santuario aperto della figlia di Cecrope, Pandrosos, nel quale stava l'antico olivo sacro (E); essa serviva evidentemente per l'innaffiamento dell'ulivo dalla cisterna. Probabilmente una volta la terrazza murata dell'« Hekatompedon » giungeva qui più verso nord (sino ad f), chiudendo dentro un

Fig. 564. Loggetta delle Cariatidi nell' Eretteo.

santuario di Cecrope (H). La fronte occidentale a due piani (fig. 563) era divisa nel piano superiore soltanto con mezze colonne (con pareti a finestre inserite più tardi). Una simile parete a due piani o una parete del comune aspetto separava la cella di Poseidon dal suo atrio. Tante deviazioni dalla regola si spiegano per la particolare doppia destinazione di questo edificio che rivela una tendenza scrupolosa, completamente estranea al Partenone di Pericle che aveva creato del nuovo in tratti grandiosi, di risparmiare e di far valere ogni e qualsiasi tradizione antica. È un sentimento pio ma angusto che qui appare decisivo. Noi sentiamo artisticamente il medesimo contrasto che è tra l'attica coscienza di stato del Partenone e le imposizioni di culto dell'Eretteo. Nel Partenone si ha una decorazione ricca di contenuto con una cosciente schiettezza di forme, qui invece uno sforzo quasi esagerato di fare di tutto l'edificio un vero scrigno di leggiadrissima architettura per mezzo delle sue delicate proporzioni e dello sviluppo straordinariamente ricco di tutti i suoi membri architettonici (fig. 307, 318) e di assicurare tuttavia al piccolo tempio, collocato più basso, il suo effetto accanto al Partenone. Questa creazione si deve tanto più ammirare in quanto che la costruzione nonostante i bisogni degli ultimi tempi della guerra negli anni 409-407 fu ripresa e condotta a termine sotto la guida tecnica di più architetti (Philokles, Archilochos).

Nello stesso breve tempo della pace di Nicia cade la costruzione non solo del tempio di Athena Nike che è stato creato appunto da un simile stato d'animo ma anche quella del piccolo « tempio degli Ateniesi » o, come si chiamò più tardi, « Tempio delle sette statue » in Delo (pag. 331 s.), un anfiprostilo dorico il cui

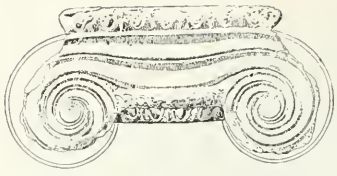


Fig. 565. Capitello del Monumento delle Nereidi in Xanthos. (Koldewey presso Puchstein).

vestibolo, formato da pilastri, ricorda la parete anteriore del tempio di Athena Nike (per queste colonne attiche confr. pag. 290 e altrove); esso fu dedicato sicuramente in occasione della magnifica ambasceria sacra che Nicia condusse nel 417 a Delo.

È fatto notevole che noi ci siamo così spesso imbattuti nelle tracce di Nicia, di questo ricco uomo di stato, devoto e pieno di buone intenzioni, il quale, con la spedizione siciliana del 413 cadde vittima della sua indecisione e della sua superstizione. Si potrebbe far l'ipotesi che la predilezione per lo stile ionico nei templi ricordati risalga alla personale predilezione sua e della sua cerchia poichè essa ci colpisce nell'Attica tanto più in quanto che lo ionismo vi aveva trovato ingresso tardi; fatta astrazione da colonne isolate che sostenevano singoli doni votivi e già erano amate prima delle guerre persiane, il portico in Delfi (pag. 239) è il primo edificio di stile ionico che sia stato eseguito da Atene. Lo seguiva a distanza di quasi mezzo secolo il tempio presso l'Ilisso. Così sembra che in questi edifici abbia trovato la sua espressione un determinato stato d'animo artistico, religioso e politico. Nella trattazione delle forme ha evidentemente agito una diretta influenza ionica. Per lo meno il capitello dell'Eretteo con la sua voluta raddoppiata e il suo intreccio di cinghie sopra l'ovolo si ritrova anche nel monumento detto delle Nereidi della città licia Xanthos (fig. 565), presso a poco contemporaneo. Questo monumento (fig. 566) è un bell'esemplare del gusto asiatico che ama sollevare le tombe in altezza (fig. 191, 207 ss.) e perciò giunge ad una costruzione a più piani. Su un solido basamento circondato di due fregi a rilievo si innalzava un leggiero tempio ionico che conteneva la camera funeraria, il tutto riccamente ornato di sculture (fig. 575); certamente la ricostruzione non è sicura in tutti i suoi particolari. È senza dubbio la tomba di un re o di satrapo licio, anche se esso non è con sicurezza, come è stato congetturato, di Perikles che governò soltanto verso il 370.

Scultura attica. — Gli scolari di Fidia e i continuatori della sua arte furono attivi in gran parte ancora in questo periodo. Le « Korai » dell'Eretteo (fig. 564) sono uscite da questo indirizzo; esse arieggiano la Prokne di Alkamenes (fig. 541). L'indirizzo che si ricollega alle sculture del Partenone si presenta particolarmente chiaro nell'arte del rilievo. Il bisogno di decorazione figurata si fa valere da per tutto. Perfino i decreti e i rendiconti ufficiali, incisi su pietra, ricevettero in questo periodo non raramente una decorazione a rilievo nella testata pari ad una vignetta. Spesso si trovano rilievi votivi di simile stile. Soprattutto fioriva con nuovo

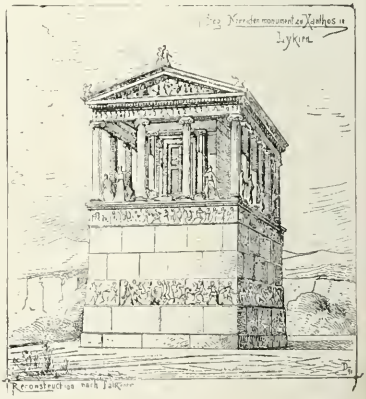


Fig. 566. Monumento delle Nereidi in Xanthos. (Falkener).

splendore l'antico costume del rilievo funerario (pag. 232 ss.) che nell'età di Pericle solo timidamente aveva cominciato a risorgere. I monumenti si mantengono ancora nella forma modesta della lastra funeraria (stele) o del vaso sepolcrale; le tombe di persone morte senza nozze sono contraddistinte da un particolare tipo di anfore snelle (loutrophoroi). Nei rilievi noi vediamo il calzolaio Xanthippos colla sua forma (fig. 567), il calderaio Sosinous di Gortina con i suoi masselli di rame, il tegeate Lisas che appartenne al corpo peloponnesio di presidio in Decelea, il fanciullo Polyeuktos con un uccello, la nobile donna Hegeso, con bellezza e dignità quasi di Afrodite, servita da una schiava, nell'atto di contemplare i suoi gioielli (fig. 568), ciascuno di loro rappresentato quale era in vita, tuttavia non con la riproduzione individuale di persone determinate ma tutto concepito tipicamente e quindi innalzato nella sfera che domina l'arte del Partenone. Ma cominciano anche le rappresentazioni della vita tranquilla nel seno della famiglia,

Fig. 567. Stele funeraria del calzolaio Xanthippos. Marmo. Museo Britannico.

Fig. 568. Stele funeraria di Hegeso. Marmo. Atene.

che nel IV secolo acquistano sempre maggior diffusione. Noi già vediamo la donna scambiare una stretta di mano col suo sposo, abbracciare il figliuolo, radunare i suoi intorno a sè, ma l'espressione del viso, tutta l'intonazione è ancora straordinariamente contenuta (confr. fig. 534), soltanto una austerità misurata, ancora nessuna determinata espressione di lutto si diffonde sulla rappresentazione. In questi rilievi echeggia la concezione puramente etica del sentimento e il misurato linguaggio di forme di Fidia e dei suoi immediati successori. In verità non è la parte minore della grandezza di questo indirizzo artistico che essa abbia saputo ammaestrare così anche i più modesti marmorarî da infondere in essi un alito del suo spirito. Meno nobili, alquanto più ingenui ma non meno attraenti sono un paio di rilievi funerarî delle isole ioniche, la fanciulla con le colombe proveniente da Paro (fig. 569) e la fanciulla col barattolo che è passata da una

Fig. 569. La fanciulla dalle colombe. Stele funeraria da Paro. Marmo. Brocklesby House.

Fig. 570. Artemide Soteira. Moneta di Page.

Fig. 571. Danzatrice laconica. Rilievo in marmo. Berlino.

collezione di Venezia a Berlino; essi mostrano la scultura delle isole ioniche in stretto contatto con quella attica e tuttavia in possesso di un innegabile carattere proprio. Il medesimo vale dell'eccellente rilievo funerario di Philis proveniente da Taso e ora al Louvre.

Accanto alla corrente che si riannoda a Fidia e al Partenone vediamo anche altri indirizzi. Il bronzista Strongylion godeva fama come scultore di animali, il suo « Cavallo di legno » sull'Acropoli, lungo circa m. 5.50 (dedicato prima del 414), dal cui dorso aperto guardavan fuori quattro eroi attici della guerra troiana, era assai popolare; sono stati ritrovati quattro dei sei grandi blocchi della base. Una piccola statua di fanciullo fu più tardi assai stimata da Bruto, e un'Amazone, forse a cavallo, celebre per le sue belle gambe, era tenuta in gran conto da Nerone. Nella sua Artemide Soteira in Megara ripetuta per Page (fig. 570), la dea appariva in vestito corto ma ad ogni modo con le fiaccole nelle mani cosicchè non è semplice trarre dalle abitudini della caccia la spiegazione di questa innovazione.

Una maniera artistica del tutto diversa, indirizzata verso la precisione ebbe il suo principale rappresentante in Kallimachos. Soprattutto egli mirava alla raffinatezza dell'esecuzione, certo così unilateralmente che facilmente ne andava perduta la semplice grazia delle figure, ad esempio nelle sue Lacedemoni danzanti in bronzo. Ci possiamo far un'idea del suo stile da certi rilievi che si distinguono per forme, movimenti, pieghe piuttosto manierate (fig. 571). Kallimachos sembra essersi dato da se stesso nella firma di un'opera il soprannome di « Katatexitechnos » nel che l'età posteriore, forse contro il significato originario, trovò accennato che egli fosse stato avvezzo a raffinare all'eccesso e a disgregare così tutte le forme. Non è chiaro in che cosa consistessero le innovazioni tecniche che venivano di lui vantate. Noi non possiamo dimostrare che egli le abbia adoperate nel capitello corinzio di cui si

attribuiva a lui l'invenzione (pag. 323). Sembra caratteristica della sua maniera la palma di bronzo che serviva per sfogatoio del fumo sopra la lampada sempre accesa dell'Eretteo. Forse noi difficilmente andiamo errati se ce la immaginiamo alla maniera di una colonna di acanto. Secondo un'opinione diffusa ma non dimostrabile l'arte di Kallimachos conteneva anche elementi di stile arcaistico. Questo stile che in parte si ricollega col culto e perciò prima era anche detto ieratico e che in parte riposa su ragioni artistiche, tra cui anche la moda, e che conserva con una cosciente persistenza il linguaggio di forme di un'arte ancora legata e che in altri casi apparecchia ancora una artificiosa sopravvivenza all'arte arcaica, ad ogni modo in un'imitazione puramente esteriore, si può additare all'incirca dai primi decenni del IV secolo : particolarmente favorito esso fu nell'arte ellenistico-romana dove ad ogni modo spesso apporta soltanto una decorazione monotona ed esteriore. Anche le anfore panatenaiche (fig. 416 c) possono mostrare quale stilizzazione già fosse apparsa nel IV secolo (dal 363 in poi).

a. Amazonomachia. b. Centauromachia.

Fig. 572. Fregio del tempio di Apollo in Basse.

Scultura peloponnesia. — La notizia incerta della paternità di Iktinos (pag. 322 s.) faceva ammettere per il tempio in Basse rapporti con l'arte attica; ma questo si è tanto meno confermato per le sculture che per l'architettura: piuttosto è chiaro che gli avanzi dell'Heraion di Argo offrono la parentela più stretta e con ciò la garanzia dell'origine argiva. Si tratta, oltre alle metope, di un fregio a rilievo assai sporgente che girava nell'interno del tempio (fig. 560) al disopra delle colonne ioniche (fig. 572). La trattazione delle vesti, specialmente nelle donne, ora ondeggiante, ora tesa (a), un accumulamento dei motivi più diversi nel medesimo gruppo e oltre a ciò degli scorci troppo arditi e delle proporzioni tozze mostrano un temperamento artistico del tutto lontano dall'Attica. Anche il marmo di Doliana (presso Tegea), adoperato qui per la prima volta, indica un'origine locale. Il soggetto è dato ancora una volta dall'Amazonomachia e dalla Centauromachia, nelle quali Apollo e Artemide accorrono in aiuto. L'aspetto selvaggio della lotta ricorda il frontone occidentale del vicino tempio di Zeus in Olimpia (fig. 461) e potrebbe essere posto in immediato rapporto con esso ma in ambedue i casi si può tuttavia pensare ad un'influenza ionica. Affine è anche una delle statue nominate a pag. 316, una Niobide fuggente in Copenaghen.

Scultura ionica. — Al posto dell'antica grazia ionica del periodo arcaico (pag. 221 ss.) nel corso del V secolo era subentrato un indirizzo pieno di slancio, che noi ad ogni modo non possiamo seguire finora nel suo complesso ma solo in

Fig. 573. Nike di Paionios. Olimpia. (Secondo il restauro nel Museo di Dresda).

singoli prodotti e per soprappiù in località assai differenti. Essi ci permettono uno sguardo in un'arte molto più variata di quella che noi prima immaginavamo, abbagliati unicamente dallo splendore delle grandi creazioni artistiche ateniesi e fanno vedere che un carattere più libero dominava la scultura ionica. Se esso, come è assai verosimile, fosse stato preparato di lunga mano da tradizioni indigene potranno dircelo solo nuove scoperte. Tuttavia si può già ora ammettere che anche in quel periodo intermedio, per noi oscuro, tra le guerre persiane e la caduta della lega attica l'esercizio della scultura non fosse mai cessato nella Ionia ed inoltre la pittura ionica, la quale era stata viva con Polignoto nella prima metà del secolo, e che fioriva di nuovo alla fine con Zeuxis e Parrhasios (pag. 334 ss.), dovesse aver avuto una notevole influenza sullo sviluppo della scultura ionica contemporanea.

Fig. 574. Nike di Paionios. (Ricostruzione).

Il primo posto tra i monumenti ionici conservati lo prende la Nike, dedicata in Olimpia dai Messenî e dai Naupazî, un'opera di Paionios della città di Mende nella Calcidica, città ionica ma già da lungo tempo sotto l'influenza attica (fig. 573). Essa scende dalla cima dell'Olimpo in terra, tenendo con ambedue le mani il mantello disteso a mo' di vela. L'ampio vestito nel movimento aderisce sul davanti al bel corpo e si gonfia di dietro. Ambedue le cose, il trasparire del corpo sotto il vestito, le cui pieghe appaiono come incollate, e l'ondeggiare delle masse dalle pieghe rigonfie, sono caratteristiche di quest'arte ionica. Il tentativo di rappresentare in marmo una figura volante, fatto prima solo timidamente (fig. 406) giunge qui ad una libera e virtuosa esecuzione: l'antico motivo del salto (pag. 221) si è mutato

in un nuoto attraverso l'aria in un rapido libramento di discesa. La massa del vestito fluttuante serve come saldo sostegno alla figura, anche dal punto di vista della composizione in quantochè offre lo sfondo doppiamente necessario in una così alta collocazione. Il necessario appoggio al disotto è costituito da una massa informe che voleva significare le nubi e che era resa quasi invisibile dal colore mentre da essa sporge la testa di una aquila che accompagna la dea, e così è reso evidente per l'occhio e per la fantasia il libero e alto volo. Non è ancora pienamente stabilito quali fatti di armi e quali successi siano stati glorificati da questa superba dedica di vittoria, che collocata su una base triangolare alta 9 m. sovrastava a tutti gli altri doni votivi di Olimpia (fig. 574). È da ricordare che una replica ve n'era in Delfi. L'acroterio del tempio di Zeus in Olimpia (pag. 262) deve aver mirato ad un simile effetto. Simile tendenza, per quanto minore arditezza, rivelano i frammenti scavati in Delo di due gruppi i quali risultano essere i giganteschi acroterî dei frontoni del tempio innalzato dagli Ateniesi verso il 417 (pag. 325 s.). Un gruppo rappresentava il ratto di Orizia per opera di Borea: il dio del vento dalle ali potenti sollevava in

Fig. 575. « Nereide ». Dal cosiddetto « Monumento delle Nereidi » in Xanthos. Marmo pario. Museo Britannico.

Fig. 576. Assedio di una città. Dall'Heroon di Gjölbasci. Calcare. Vienna.

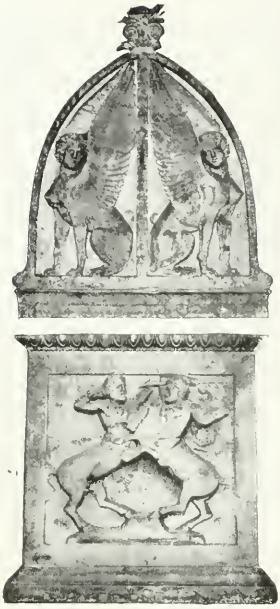


Fig. 577. Veduta laterale del sarcofago licio di Sidone. Costantinopoli.

alto la figlia di Eretteo come volando. Esso ricorda fortemente già per questo la Nike di Paionios e sembra esserne dipendente come anche l'ordinamento dell'intero gruppo deve aver subìto l'influenza dell'arte ionica in chiaro contrasto con la scultura attica.

Dall'antica cerchia dell'arte ionica derivano i monumenti lici (confr. pag. 223 s., 326). La tomba sontuosa (fig. 187 s.) occupa ancora il primo posto e riceve una ricca decorazione di scultura.

Il monumento detto delle Nereidi in Xanthos (fig. 566) trae questo nome dalle fanciulle che occupavano gli intercolumnî e che, tenute fisse al suolo soltanto dal vestito, sono rappresentate nell'atto di scorrere per l'aria sul mare, popolato dei suoi animali. Il loro volo ardito col mantello rigonfio parte dalla medesima concezione della Nike di Paionios (fig. 575), per quanto esse mantengano l'antico schema di volare passando dinanzi allo spettatore piuttosto che volare verso di lui. Come presso Pindaro i venti del mare sotfiavano intorno all'Isola dei Beati nel lontano Oceano, così queste vergini del mare o dell'aria (Aurai) si libravano intorno al monumento funerario. Due fregi a rilievo giravano attorno al basamento. Il più grande in altezza rappresenta combattimenti tra Lici ed avversarî vestiti all'orientale e richiama al fregio sifnio di Delfi (fig. 410), il più piccolo rappresenta con una sobrietà realistica le vicende di un assedio fino alla resa finale. Altre scene della vita del principe qui sepolto (pag. 326) riempiono i fregi sopra le colonne e intorno alla cella, come anche i frontoni: i frontoni erano come in Delo (vedi sopra) adorni di acroterî figurati. La decorazione scultoria, insolitamente ricca, e il materiale prezioso, altrimenti adoperato di rado nella Licia, il marmo pario, finalmente la disposizione a due piani assegnano al monumento un posto eccezionale.

L'Heroon di Ghiölbasci (Trysa), scoperto in qualche modo due volte nel secolo passato, consiste in un cortile che conteneva una volta

Fig. 578. La Nike che si scioglie il sandalo. Dalla balaustrata del tempio di Athena Nike. Atene.

un sarcofago scavato nella roccia. Tanto il lato di ingresso quanto le quattro pareti interne del cortile erano adorne di rilievi. Le grandiose lotte dell'età eroica si dispiegano dinanzi ai nostri occhi: nella parete esteriore soprattutto l'Amazonomachia, la Centauromachia e l'assedio dei Sette a Tebe, nei lati interni Bellerofonte, la Mnesterofonia, il ratto delle Leucippidi in una larga rappresentazione e particolarmente (parete occidentale) tre scene che si sono volute interpretare col mito troiano ma che presentano parallelamente ai soggetti mitici dei combattimenti storici locali (fig. 576). I rilievi sono costantemente distribuiti in due file sovrapposte in riguardo agli ordini dei blocchi. A ragione si è pensato che la scelta delle scene dipendesse dalle pitture parietali di Polignoto e si sono presupposti dei modelli in simili pitture ioniche (pag. 278 ss.). Alla dipendenza del contenuto da pitture si accompagnano anche dei particolari tratti stilistici, che, a confronto dei rilievi attici della maniera fidiaca, rivelano una concezione più pittorica. I rilievi di Ghiölbasci di fronte alla concisione altrimenti propria della scultura, presentano un tono più largo di narrazione, quale dall'antichità era proprio degli Ionî, una rappresentazione più ricca dello sfondo paesistico, dove ha una parte persino la prospettiva, e si attengono più severamente alla realtà.

Di fronte al monumento delle Nereidi Ghiölbasci sembra più ricco e più vivo nei motivi per quanto questi siano troppo spesso esteriormente ripetuti. Una gran parte del fregio eccessivamente lungo appare così del tutto senza interesse e puramente decorativo. Perciò si dovrà considerarlo come più recente del monumento delle Nereidi.

Fig. 579. Anfora d'argento dalla Russia meridionale. Pietrogrado.

Queste sculture funerarie licie hanno un assai bel completamento in un sarcofago (fig. 577) della stessa tomba principesca di Sidone, dalla quale proviene il sarcofago di Alessandro (fig. 701). Lo stile, divenuto locale nella Licia, appare qui nel suo sviluppo più raffinato.

Influssi ionici nell'Attica. — Già spesso fu accennato a quanti artisti ionici fossero attivi nell'Attica e come perciò fossero naturali le influenze ioniche sull'arte attica. Altre testimonianze di ciò sono offerte forse anche da certi rilievi che rappresentano delle Menadi che danzano, cadono in estasi, sacrificano in vivaci atteggiamenti

e con un forte ondeggiare delle vesti, mentre nelle teste e nei particolari delle pieghe appare ancora qualche traccia della stilizzazione arcaica. La vivacità più graziosa e una tendenza all'effetto pittorico, del tutto spoglie di questo elemento arcaico, si hanno nei rilievi della balaustrata del tempio di Athena Nike (fig. 526), sorti forse verso il 408 allorchè Alcibiade otteneva gli ultimi successi ateniesi. Essi rappresentano delle vittorie in azioni diverse; alcune innalzano trofei altre apparecchiano un sacrificio, una scioglie i legacci dei sandali per deporli nell'entrare nel santuario (fig. 578). Il fregio è un'opera preziosa, di tecnica virtuosa, di uno slancio vigoroso e di un effetto ammaliante. Più moderati appaiono i caratteri del medesimo stile nei rilievi assai danneggiati del fregio dell'Eretteo (fig. 563) che si distaccavano con singole figure e gruppi in marmo bianco dal fondo scuro di calcare eleusinio al quale essi erano applicati. Una sicura interpretazione non è possibile ma sembra che rappresentassero scene tratte dalla cerchia dei miti di Eretteo.

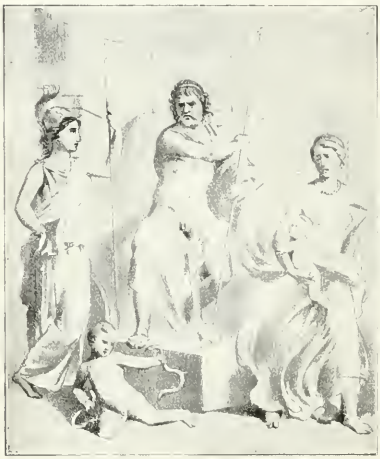


Fig. 580. Eracle che strangola i serpenti. Pittura parietale pompeiana, Napoli.

La Russia meridionale ci ha conservato stupendi esemplari dell'oreficeria ionica di questo periodo. L'anfora in argento proveniente da un tumulo funerario (Tscertomlyk) presso Nikopol (fig. 579) giustamente assai pregiata, con le rappresentazioni realistiche della vita degli Sciti e la decorazione chiara ma ricca, indica, specialmente con l'ultima, donde in qualche modo sia stata ispirata la graziosa ornamentazione dell'Eretteo, per quanto il vaso stesso appartenga già al IV secolo.

Pittura asiatica. — Nell'Attica si era ben presto esaurita la maniera pittorica monumentale di Polignoto. Suo nipote Aglaophon, un figlio di suo fratello Aristophon, sapeva soltanto dipingere piccoli quadri nei quali ad esempio celebrava le vittorie di Alcibiade nelle corse su cocchi ad Olimpia, Delfi e Nemea. In altre Pauson, il quale rappresentava gli uomini senza « ethos » e senza idealità, seguiva un indirizzo più naturalistico. Le innovazioni di Apollodoro (pag. 317) non trovarono alcun successore in Atene, ebbero invece i loro primi ed importanti seguaci che posero del tutto nell'ombra la fama di Apollodoro, negli artisti dell'Asia Minore; perciò gli antichi storici dell'arte solevano considerare questa pittura come un genere asiatico non ostante la sua origine attica. Così fu di nuovo l'Oriente che portò a compimento una delle più importanti innovazioni. È il tempo nel quale anche nell'arte si facevano fortemente valere le singole personalità ed erano perfino tramandati aneddoti per caratterizzare gli artisti. Così ci si presentano soprattutto Zeuxis (con nome pieno Zeuxippos) di Eraclea (sul Ponto?), uno scolaro del tasio Neseus (o di Damophilos di Imera) e Parrhasios di Efeso, i quali al tempo della guerra del Peloponneso esercitarono la loro arte in Atene ma tosto anche in altri luoghi, dalla

Sicilia e dalla Macedonia (Zeuxis) fino all'Asia Minore (Parrhasios). Nel colore essi erano semplici e si contentavano dei quattro antichi colori (pag. 280) dai quali per altro sapevano trarre nuovi effetti coloristici. Zeuxis come è naturale nel rappresentante di un nuovo indirizzo dava particolare peso alla tecnica, al disegno, al colore, al chiaroscuro, all'effetto armonico e all'illusione mentre assegnava al contenuto non maggior valore di quello che ha l'argilla nell'arte plastica. Era caratteristica in lui, oltre alle vigorose proporzioni e forme delle sue figure che ricordano l'indirizzo peloponnesio (fig. 572) ed agli effetti coloristici che erano ammirati per la loro capacità illusiva, una predilezione per scene straordinarie non proprie della natura delle figure rappresentate, ad esempio una famiglia di Centauri concepita come soggetto per un quadretto di vita famigliare. Perciò in appresso anche Aristotele negava a lui la facoltà di caratterizzazione. D'altro lato Socrate sviluppava nella famigliarità con lui e con Parrhasios le sue vedute sopra la pittura. La celebre Elena di Zeuxis in Crotone era considerata una ideale figura, genuinamente omerica, la cui bellezza faceva comprendere come tanti eroi una volta avessero potuto combattere per lei. Aristofane ricorda un suo Eros coronato di rose. Delle pitture conservate richiamano al suo Marsia legato e al suo piccolo Eracle in lotta con i serpenti (fig. 580). Zeuxis dipingeva anche dei « monocromi », riattaccandosi così ancora all'antica tecnica. Una debole eco di questa arte l'offrono alcune lastre di marmo ritrovate in Ercolano con delicati disegni colorati, copie romane da opere del nostro tempo, ad esempio un vincitore nella corsa dei cocchi, Latona e Niobe che giuocano in mezzo alle compagne. Su quest'ultima lastra è nominato come pittore Alessandro di Atene.

Fig. 581. Sacrificio di Ifigenia. Da un altare in marmo in Firenze.

Parrhasios proveniente da una famiglia di pittori di Efeso (il padre e maestro si chiamava Euenor) era uno ionio puro tanto nelle sue abitudini di vita quanto nella sua arte. I suoi eroi, di forme più snelle delle figure di Zeuxis, erano considerate dei veri modelli, per quanto il suo Teseo apparisse troppo delicato, « nutrito di rose ». Raramente egli dipingeva delle donne, talvolta in ambigue rappresentazioni; invece amava le figure pompose del culto di Artemide Efesia. Disegnatore assai delicato (i suoi disegni erano ricercati dai conoscitori) anche nella pittura egli dava il maggior peso al contorno delle figure che trattava con grande nitidezza. In questa maniera riuscì a lui di rendere chiaramente fino all'artifizio le finezze dell'espressione del volto, la rappresentazione nei tratti e nella posizione del carattere distintivo di ogni persona (ciò in opposizione a Zeuxis). Quadri come il Filottete sofferente, la contesa di Aiace e di Ulisse per le armi di Achille, la guarigione di Telefo con la ruggine della lancia di Achille, forse la pazzia simulata di Ulisse mostrano quali fossero i suoi temi favoriti. È innegabile che Parrhasios stava sotto l'influenza della tragedia euripidea. Che

questo indirizzo psicologico trovasse eco anche presso gli Attici lo mostra Timanthes dell'isola di Kythnos, vicino all'Attica, che con un quadro della contesa delle armi venne a gara con Parrhasios e lo superò nella possente espressione dei caratteri e nella motivazione psichica. Si celebrava la sua maniera ingegnosa di accendere la fantasia dello spettatore anche al di là della scena rappresentata. Egli rendeva perspicua la grandezza gigantesca del suo Ciclope addormentato per mezzo dei piccoli Satiri che con il tirso ne misuravano il pollice (se qui non si tratta piuttosto di un'opera di un Timanthes più giovane, di età ellenistica). Celebre sopra ogni altro era il suo sacrificio di Ifigenia per la graduazione dell'espressione del dolore nei personaggi presenti (Calcante, Ulisse, Menelao; Agamennone nascondeva il suo viso), un quadro che ha trovato larga imitazione nell'arte posteriore (fig. 581). Un

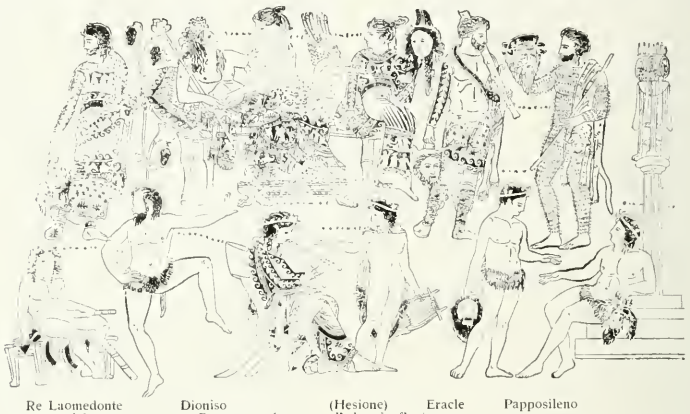


Fig. 582. Preparativi per un dramma satirico. Dal vaso di Pronomos. Vaso attico da Ruvo. Napoli.

nuovo uso, che si spiega soltanto perchè i quadri su tavola erano trasportabili, sorse in questo tempo nella pittura come già prima nella scultura; l'uso delle gare nelle quali ad esempio Timanthes ottenne la vittoria tanto contro Parrhasios quanto contro Kolotes di Teo.

Pittura ceramica attica. — A tali progressi della pittura su tavola è chiaro che non poteva tenere dietro la pittura su terracotta con i suoi mezzi troppo semplici. La necessità dipendente dalla tecnica di distaccare dal fondo scuro le sue figure con contorni netti come singoli intagli il più possibilmente chiari e di riempire simmetricamente tutto il quadro con queste figure chiare condannava la ceramica, nonostante dei tentativi isolati, a rinunziare a dei reali aggruppamenti, allo sfondo e con ciò alla rappresentazione dello spazio. Così si separano le vie della pittura da quelle della ceramica. Questa poteva soprattutto accettare la gara soltanto raffinando il disegno con la piena padronanza degli scorci, rendendo più viva e più libera la composizione e creando un'ornamentazione più ricca specialmente nei vestiti. Un capolavoro di questo stile è il vaso di Meidias il cui quadro principale rappresenta con grande vivezza il ratto delle Leucippidi. Nella cerchia del teatro attico ci con-

Medea Polluce Talos Castore Poseidon e Anfitrite
Fig. 583. Il gigante Talos stregato dagli incantesimi di Medea viene preso dai Dioscuri. Da un'anfora attica proveniente da Ruvo.

duce il vaso detto di Pronomos che presenta i preparativi per un dramma satirico (evidentemente la salvazione di Hesione per opera di Eracle in presenza del dio, fig. 582). Ma il gusto del tempo desiderava colore e contrasti pittorici. Le pitture ombreggiate su fondo bianco (fig. 552) rimasero esempî isolati, limitati soprattutto a piccoli vasi del culto funerario. Anche su fondo scuro furono tentati dei più ricchi effetti di colore: ad esempio il gruppo principale fu distaccato con colori particolari dalla cerchia delle figure rosse vicine. Ma se il vaso di Talos (fig. 583) presenta il gigante di bronzo Talos solo in color bianco con ombreggiature giallognole, mentre la maga Medea e i Dioscuri inseguitori appaiono nel colore dell'argilla ma con vestiti riccamente ornati, questo si spiega in parte per il giustificato desiderio di separare di nuovo in figure più chiare il gruppo centrale strettamente affollato, divenuto indistinguibile per la limitazione ai due colori ceramici fondamentali, il nero e il rosso. Qui si presenta dunque un tentativo di oltrepassare i limiti che sono posti al disegno ceramico. Ma tali tentativi non potevano mantenere la pittura vascolare attica alla sua antica altezza. La posizione subordinata dell'arte industriale si deduce dal fatto che i nomi degli artisti divengono sempre più rari. Alla decadenza dell'industria ceramica attica contribuì non poco anche la circostanza che con la catastrofe siciliana il fiorente commercio di esportazione verso occidente ebbe una fine precipitosa. Ancora nella seconda metà del V secolo forse per mezzo della colonia attica di Thurioi sul golfo di Taranto esso era stato esercitato con grande attività, anzi si era perfino esteso lungo le coste del mar Adriatico sino ad Hatria (Adria) e a Felsina (Bologna). Ma ciò era ormai finito, tanto più che in Italia stessa in dipendenza dalla ceramica attica ne fioriva una locale i cui primi prodotti spesso difficilmente si possono distinguere dai modelli. Bisognava cercare altri territorî di sbocco; così l'esportazione ceramica si volgeva verso il Ponto che già da lungo tempo si trovava in rapporto di commercio con l'Attica (pag. 282).

Sicilia. — L'Occidente tace nell'arte durante il periodo della guerra del Peloponneso. Soltanto la felice resistenza all'invasione ateniese portava ad un culmine

Fig. 584. Moneta di Siracusa, opera di Euainetos.

di bellezza non mai più raggiunto il conio già sempre eccellente delle monete di Siracusa (fig. 477). Siracusa divenne il centro della coniazione occidentale e fece sentire la sua influenza persino sulla madre patria. Noi troviamo qui anche i nomi dei coniatori (Eumenos, Euainetos, Eukleidas, Kimon, Phrygillos, questi noto anche come glittico) e ciò è prova che questa creazione artistica, che trovò accoglienza anche fuori, ad esempio in Terina, era assai apprezzata (fig. 584).

X. — L'ULTIMO PERIODO DELLA LIBERTÀ GRECA (403-338).

Il periodo tra la fine della guerra del Peloponneso e la battaglia di Cheronea comprende il graduale disgregamento degli stati greci. Sparta vittoriosa abbandona i greci asiatici alla Persia nella pace del Re (387), non interamente a loro danno poichè la grande distanza da Susa permetteva alle città greche della costa una libera espansione commerciale e una nuova fioritura. La luminosa meteora dell'egemonia tebana (379) annienta la potenza di Sparta, ma con la morte di Epaminonda a Mantinea (362) si spegne improvvisamente come improvvisamente era sorta. Frattanto Atene per la seconda volta, tuttavia solo per circa cento anni, raccoglie intorno a sè una parte degli antichi confederati (378), ma benessere e potenza dello stato sono spezzati. Così riesce ad un principe settentrionale, Filippo di Macedonia, da principio durante la guerra sociale (357-355) poscia sempre più avanzandosi sistematicamente, a respingere Atene da tutti i suoi possedimenti settentrionali, a porre fine alla guerra focese come fiduciario degli Elleni, fino a che tutto è maturo per il colpo di morte di Cheronea (338).

Al posto dell'antico slancio e dell'austera sublimità che costituivano il tratto fondamentale dell'arte del V secolo appaiono nel IV i delicati impulsi della vita individuale dello spirito espressi talvolta in un'esagerazione piena di passione talvolta in sentimenti delicati sempre rivestiti di forme attraenti. In accordo con questo vengono preferiti gli dèi giovani, soprattutto le figure giovanili ed un nuovo eterno problema è di rendere nella sua piena espressione la grazia e la bellezza della donna. Da per tutto si fa strada una nuova osservazione della natura e così non mancano neanche delle estrinsecazioni di vigoroso realismo. Si tende a mezzi più ricchi di rappresentazione; dove la patria li nega l'arte greca si rivolge alle città fiorenti o alle sedi principesche d'Asia Minore e si apre così la strada che essa tosto seguirà con ancora maggiore energia.

Architettura peloponnesia. — Dopo la sconfitta Atene entrò nell'ombra; fu di nuovo il nord-est del Peloponneso la regione dove l'arte battè nuove vie. Per l'architettura questo appare nel modo più chiaro nel recinto sacro (« Hieron ») di Asclepio presso Epidauro il cui abbellimento architettonico si protrasse per tutto il IV secolo e nel nuovo tempio di Athena Alea in Tegea che sorse al posto di uno incendiatosi nel 395. Purtroppo non sappiamo quando la nuova costruzione in Tegea fu intrapresa, così che è difficile di poter giudicare sopra la priorità di certe innovazioni

Fig. 585. Sima della « Thymele » di Epidauro.

importanti che sono comuni ad alcuni di questi edifici Il piccolo tempio in poros di Asclepio in Epidauro, cominciato verso il 380 da Theodotos e terminato in circa cinque anni, ritornò alla forma divenuta generalmente rara di un tempio a « megaron » senza opistodomo (pag. 180) ed era perciò assai corto (6 × 11 colonne); del resto questa forma di tempio ritorna spesso nello Hieron di Epidauro. Presso a poco contemporaneamente se non alquanto più tardi fu cominciato il tempio di Tegea, un'opera di Skopas (fig. 609 ss.); non soltanto egli era insieme al tempio di Zeus in Olimpia il più grande ma anche valeva come il tempio più bello del Peloponneso (pag. 259 s.). Delle cave vicine di marmo (presso Dolianà) che già avevano fornito il materiale per il fregio di Basse (pag. 329) permisero di costruire il nuovo tempio (6 × 14 colonne) tutto in marmo, ciò che finora era insolito nel Peloponneso. Come terzo appare accanto a Theodotos e a Skopas, Policleto il giovane (pag. 341) di cui due costruzioni esemplari furono occasionate dalla trasformazione del santuario di Epidauro in un grande luogo di cura. La sua Tholos o « Thymele » (fig. 585 ss.), accanto alla quale è da ricordare un edificio circolare simile, alquanto più antico in Delfi, opera di Theodoros di Focea, presenta la resurrezione dell'antichissima (pag. 114 s.) e non mai completamente sparita costruzione circolare (pag. 184); segue subito dopo il Philippeion in Olimpia (fig. 458 P H). Alla Thymele di Epidauro si lavorò presso a poco dal 360 per una generazione; non si può ancora dire se il mutamento del materiale, accanto al poros e alla pietra nera, il marmo pario e pentelico, si spieghi per questa lunga durata o per ragioni tecniche, in ogni caso esso non basta per stabilire la successione cronologica. L'edificio presentava all'esterno un colonnato dorico con grandi rosette in ciascuna metopa ed una sima con teste di

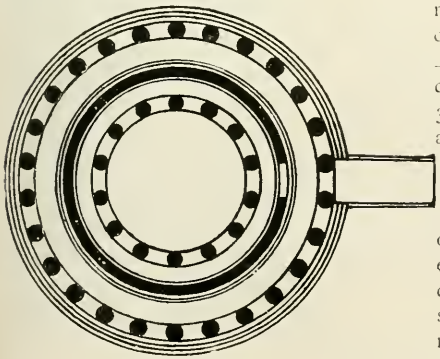


Fig. 586. « Thymele » di Epidauro.

Fig. 587. Thymele di Epidauro. (Ricostruzione di Kavvadias).

leone e fregio a tralci (fig. 585), all'interno un colonnato corinzio, i cui capitelli (fig. 319) fissarono i tratti fondamentali di questo membro architettonico, ed ornamenti di una finezza di lavoro che superano perfino quello dell' Eretteo. Dall'altra parte il teatro di Policleto (fig. 588), ancora oggi eccellentemente conservato, che ha una disposizione altrettanto chiara quanto finemente eseguita, era un modello ammirato del suo genere. In questi edifici (escluso il teatro) ritornano certe particolarità che debbono essere considerate come caratteristiche: ricordiamo soprattutto quell'unione di stili architettonici diversi cominciata già nel Partenone, nei Propilei e nel tempio di Basse. Anche Skopas non si contentò nel tempio di Tegea del colonnato esterno dorico, ma adoperò inoltre (nella cella?) colonne corinzie. Le colonne ioniche che sono inoltre ricordate, sembrano essere state colonne libere di sostegno ad opere figurate che fiancheggiavano la fronte del tempio. Noi non sappiamo se queste erano state egualmente prevedute dall' architetto, ad ogni modo il tempio nel suo aspetto completo riuniva tutti e tre gli stili architettonici e poteva così corrispondere al gusto di quest' epoca recente che disdegnava qualsiasi uniformità. Allora lo stile dorico fece irrigidire il suo membro più caratteristico, l' echino del capitello in un secco, rettilineo elemento di passaggio (confr. fig. 326 in basso). Invece si introduceva per quanto riguarda la sima una bella innovazione di influenza ionica, alla quale era stato fatto un primo principio nell' Heraion di Argo (pag. 321) ed altrove: l'ornamento dipinto a palmette erette, comune in questo posto (tav. VI, 3), fu trasformato nel tempio di Asclepio, in Tegea, nella Thymele in un viluppo orizzontale di tralci a scultura (confr. fig. 585) e così fu infusa nuova vita in questo membro architettonico terminale. Gli elementi principali di queste innovazioni ritornano anche altrove nel Peloponneso, ad esempio in Olimpia (Metroon, Leonidaion, fig. 458 M L) e negli edifici dei grandi impianti di città, che sotto l' egida di Epaminonda verso il 370 sorsero in Mantinea, Megalopoli e Messene, ad esempio nel Thersileion di Megalopoli, una grande sala a co-

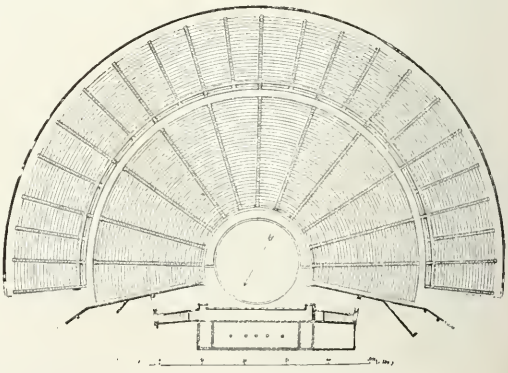


Fig. 588. Pianta del teatro nel santuario di Epidauro.

lonne che serviva alle adunanze del popolo (fig. 589), che si trovava dietro il teatro e che aveva una disposizione delle colonne ancora più artistica della sala di iniziazione in Eleusi (fig. 532). Del resto quelle nuove città erano delle grandiose creazioni, delle quali specialmente in Messene dà testimonianza ancor oggi l'ampia corona di mura con torri e porte. Simili mura di città sono conservate anche altrove (Eleutere, Egostena).

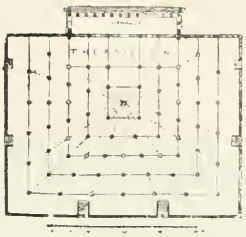


Fig. 589. Thersilion in Megalopoli. Pianta. (Dörpfeld).

Scultura sicionia. — L'arte figurata dorica del Peloponneso settentrionale ha il suo centro non più, come al tempo di Policleto, in Argo, ma nell'antica città artistica di Sicione, le cui condizioni politiche, sotto l'influenza spartana, tebana, macedone, rispecchiano le condizioni generali del tempo. Policleto in complesso determina il carattere della statuaria, che anche ora è prevalentemente fusione in bronzo, ma egli trova pochi successori di valore. Certamente la facilità didattica delle proporzioni policletee, della trattazione della forma e della tecnica ha radunato intorno al maestro una numerosa scuola di Peloponnesî, i quali attraverso più generazioni esercitano la loro arte sino oltre la metà del IV secolo. Nove di questi scolari policletei lavorarono insieme nel grande gruppo in bronzo di 37 figure per lo meno (Lisandro e il suo stato maggiore circondato dagli dèi e generali), che gli Spartani dedicarono in Delfi (confr. fig. 394 s.) per celebrare la vittoria decisiva di Egospotami (405). Ma solo pochi di quegli artisti (Apelleas, Antiphanes, Kleon) acquistarono fama; per maggior valore emerse dalla scuola solo Policleto il giovane, uno scolaro di Naukydes, che nella prima metà del IV secolo, nello stesso tempo in cui si conquistava un posto d'onore tra gli architetti come costruttore della Thymele e del teatro nel santuario di Asclepio in Epidauro, si segnalava per alcune statue degli dèi, in parte in marmo. La sua Afrodite armata di Amicle che glorificava la vittoria di Egospotami, si è voluto riconoscerla in una bella statua di Epidauro, la quale rappresentava con spada e lancia la dea graziosamente mossa e finemente vestita (fig. 590). Questa attribuzione, che non è incontestabile, mostrerebbe l'artista sotto influenza straniera, quale si mostra forse anche nelle sculture dell'Heraion (pag. 321, 329). Che i giovani seguaci della scuola, così come il maestro stesso nei suoi ultimi anni, non siano rimasti inaccessibili all'influenza attica sembra provarlo la bella statua del Discobolo eretto, nel Va-

Fig. 590. « Afrodite armata ». Da Epidauro. Atene.

ticano (fig. 591), che erratamente si metteva in rapporto con Alkamenes. Una replica, divenuta nota da poco, ci ha fatto conoscere la testa di sua pertinenza (quella dell'esemplare Vaticano non le appartiene) e quindi il luogo di origine; forse ci è qui conservato il celebre Discobolo di Naukydes; questi dovrebbe allora essere un omonimo artista più giovane (confr. pag. 322). Anche la bella statua di strigilatore trovata in Efeso (fig. 592) dimostrerebbe l'influenza attica in Sicione, nel caso che essa con ragione sia da attribuirsi al nipote di Policleto, Daidalos, figlio di Patrokles. Il medesimo vale della statua giovanile in bronzo alquanto più recente che rotta in più pezzi è stata ripescata dal mare al sud di Citera (fig. 593). Sembra che essa sollevasse una palla nella mano destra.

Fig. 591. Lanciatore di disco. Marmo. Vaticano.

L'influenza straniera si fa osservare anche altrove nel Peloponneso. Così il pario Thrasymedes creò pur il tempio di Asclepio nello Hieron (pag. 339), un Asclepio crisele-fantino, nel quale si riconosce influenza fidiaca, mentre le statue decorative destinate al medesimo tempio, Amazonomachia e distruzione di Troia nei frontoni, Vittorie e donne a cavallo (Aurai?) come acroterî (fig. 594) furono eseguite da più artisti tra i quali predomina Timotheos, e fanno riconoscere in questi dei continuatori dell'indirizzo riscontrato nell'Heraion ed in Basse (pag. 329) che uniscono movimenti animati ad una trattazione rigonfia delle pieghe. Uno stile del tutto simile rivela tra le altre una statua spesso copiata di Leda che accoglie il cigno per proteggerlo. Ci è nota anche un'Artemide di Timotheos (fig. 617); essa mostra la medesima tendenza vivace nella posizione e nel vestito. Della sua opera nel Mausoleo parleremo più tardi come anche di Skopas (fig. 609 ss.).

Pittura sicionia. — Al principio del IV secolo sorse in Sicione una nuova scuola pittorica, la sicionia, che in alcune cose seguiva un indirizzo affine a quello della scultura in bronzo locale. Una serie di valorosi caposcuola: Eupompos, Pamphilos di Anfipoli, Melanthios, dava il maggior peso nell'arte all'insegnamento e fondava così una scuola artistica con 12 anni di corso, che fu frequentata anche da stranieri come Apelle e si conquistava una lunga fama di « pittura idonea » (« chrestographia »), metodica e dispregiatrice di ogni lenocinio. Appare notevole che solo pochi quadri isolati di questi artisti siano ricordati, così di Eupompos un vincitore con la palma (confr. fig. 595), che ricorda opere sicionie come fig. 593. Pamphilos.

a quanto sembra il più importante caposcuola, dipingeva quadri di famiglia, battaglie (presso Fliunte, 367), Ulisse sulla zattera. Melanthios era attivo anche come scrittore teorico d'arte. Dalla cerchia dei compagni emerge per caratteristiche proprie lo scolaro di Pamphilos, Pausias di Sicione, già per questo che egli appartiene ai fondatori di una nuova tecnica della pittura ad encausto, la quale per quadri reali adoperava e mescolava dei colori a cera su tavole di legno, su avorio o su marmo, con che il calore trovò applicazione in varia maniera per la preparazione di superficie liscie I colori a cera erano certamente già da lungo tempo in uso nella pittura in marmo ed in quella decorativa (fig. 417), perfino nella verniciatura delle navi che doveva resistere nell'acqua, ma i colori prima solo caldi erano spalmati sul fondo col pennello e venivano posti senza mescolanza l'uno accanto all'altro. Col nuovo metodo la tecnica fu per la prima volta adoperata per veri e proprî quadri. La pittura ad encausto, quale la conosciamo specialmente dai tardi ritratti di mummie (tav. XVII) e da alcune opere in marmo, disponeva di una scala di colori più ricca degli antichi quattro colori (pag. 280, 335): l'azzurro aveva qui il suo compito ed anche il verde e il rosso in varie gradazioni. Così essa non soltanto raggiungeva un effetto più splendido e più coloristico ma anche, con la sfumatura dei colori, passaggi più delicati e soprattutto una durata maggiore; ma il faticoso procedimento, appunto perchè troppo lungo, non spodestò completamente la pittura a tempera. I quadri ad encausto erano per lo più piccoli: uno grande di Pausias rappresentante il sacrificio di un toro, dove il toro, nonostante il suo color nero aveva effetti plastici in pieno scorcio (confr. il cavallo della tav. XIII), mostrava quale capacità di creazione avesse la nuova tecnica. In un altro dei suoi quadri che ornava la Thymele di Epidauro (pag. 339), era ammirato il vetro trasparente di una coppa. Quadri di fiori ed il ritratto della

Fig. 592. Statua in bronzo da Efeso. Vienna.

Fig. 593. Statua in bronzo da Anticitera. Atene.

fioraia Glicera rivelano un altro lato dell'arte di Pausias, che si doveva sviluppare più riccamente in periodo posteriore. Un gran numero di scolari dà testimonianza del suo talento di maestro.

Pittura attica. — Accanto alla pittura sicionia progrediva la pittura attica che era così chiamata per quanto i suoi principali rappresentanti non fossero ateniesi. Essa si riannodava alla pittura ionica che aveva avuto grande sviluppo in Atene stessa; tuttavia Timanthes di Kythnos aveva gareggiato con Parrhasios sul medesimo campo (pag. 335 s.). Il suo capo vero e proprio era Aristeides di Tebe (confuso nella nostra tradizione col suo nipote omonimo), che condivideva col suo contemporaneo Pausias la fama di inventore dell'encausto. Nella grazia pittorica egli non poteva competere con Apelle; ma raggiungeva maggiori effetti nell'espressione. Il suo campo prediletto era dato da soggetti patetici, nei quali egli portava fino al patologico l'indirizzo psichico di Parrhasios e di Timanthes: così nel quadro di una città distrutta, che era grandemente apprezzato da Alessandro il Grande, era rappresentata una donna ferita a morte, la quale temeva che il suo fanciulletto che le si aggrappava al seno potesse col latte bere il sangue. Sono ricordati inoltre di lui un malato ed un supplicante. Per un Dioniso (con Arianna?) furono pagati da Attalo II all'espugnazione di Corinto cento talenti (più di mezzo milione di lire). Una grande battaglia di Persiani (non sappiamo quale) con cento figure dava la misura alle scene di battaglia che erano così in favore presso questa scuola (confr. sopra Pamphilos). Ed un riflesso dell'arte di Aristeides, per quanto assai pallido, si è voluto ritrovare in due stele funerarie di calcare nero con disegni incisi tornate alla luce in Tebe. Esse presentano i due guerrieri Mnason e Rhynchon in atteggiamento di battaglia e per quanto sia sparito il colore che forse vi era e si debba giudicare l'opera dalla sola traccia del disegno comprendiamo dalla figura di Rhynchon (fig. 595 a), delineata con tanta maestria e ricchezza di dettagli, che cosa dovesse essere la pittura contemporanea. La passione per le scene di battaglie è rivelata anche da uno scolaro di Aristeides, Euphranor dell'Istmo, un artista oltremodo versatile (pag. 352 s.), che aveva dipinto uno scontro di cavalieri ateniesi e tebani a Mantinea (362) rendendo in una rappresentazione viva e ricca di singoli motivi l'urto dei contendenti. Esso era uno dei tre quadri che sul modello del « Portico variopinto » (pag. 278) adornavano il

Fig. 594. Aura (Brezza del mattino). Acroterio del tempio di Asclepio in Epidauro. Marmo. Atene.

portico di Zeus Eleutherios sul mercato ateniese: uno dei pochi esempî di una opera pubblica di tal genere in questo tempo. Gli altri quadri rappresentavano i dodici dèi in aspetto magistrale e Teseo vigorosamente figurato come fondatore della democrazia ateniese. Del resto Euphranor sembra aver appreso molto da Zeuxis e da Parrhasios. Il suo compagno di scuola Nikomachos, figlio dell'Aristeides sopra nominato, si distingueva per la sua svelta facilità di esecuzione che giungeva sino alla pittura improvvisata e trovava il suo completamento nella perfezione della tecnica, nel ricco effetto coloristico e nella composizione piena di slancio. La rappresentazione di una Nike, che innalza i cavalli di una quadriga, sembra rispecchiarsi ancora in imitazioni posteriori (fig. 596); sono inoltre ricordati il ratto di Persefone, Scilla, Satiri che sorprendono Baccanti in riposo. Nikomachos era non solo assai apprezzato dai suoi contemporanei, ma la sua maggior lode era di essere paragonato ad Omero per la vigoria, per la grazia e soprattutto per la facilità naturale. Questa scuola si protrasse senza mai perdere l'importanza attraverso tutto il IV secolo (vedi sotto).

Fig. 595. Vincitore con la palma. Pittura parietale dalla collezione Pallavicini. Museo delle Terme, Roma. (Turnbull).

Fuori della cerchia scolastica stava Kidias, un conterraneo di Timanthes dell'isola di Kythnos. Il suo quadro degli Argonauti fu più tardi acquistato dall'oratore Ortensio. Potrebbe forse derivare da esso la più bella delle scene degli Argonauti conservate, il disegno graffito della cista Ficoroni (fig. 597, 878) il cui modello deve risalire al IV secolo? La vittoria di Polluce sul barbaro Amykos che aveva impedito agli Argonauti di attingere alla fonte, poscia la nave Argo approdata con la sua ciurma in riposo o affaccendata, finalmente la scena alla fonte, dove il panciuto Sileno vuole imitare l'Argonauta che si esercita nel pugilato contro un otre ripieno, dànno una successione di scene combinate con grande finezza ed eseguite con meravigliosa maestria. Certe particolarità rivelano nell'artista una conoscenza locale del Bosforo quale si spiegherebbe facilmente in un originario di Kythnos, ma delle altre, soprattutto dettagli di costume e il tratto di umorismo della scena del Sileno, indicano che l'originale ad ogni modo è passato attraverso una traduzione italica.

Accanto al fiorire della grande pittura, la pittura vascolare aveva una difficile posizione da due punti di vista. Si cercò di rimpiazzare la perdita del territorio italico di sbocco (pag. 337) con un vivo commercio con la regione degli Sciti sulla costa settentrionale del Mar Nero, con la quale esistevano da lungo tempo rapporti politici e commerciali (pag. 282), con la Cirenaica ed altre terre straniere. E si intraprese

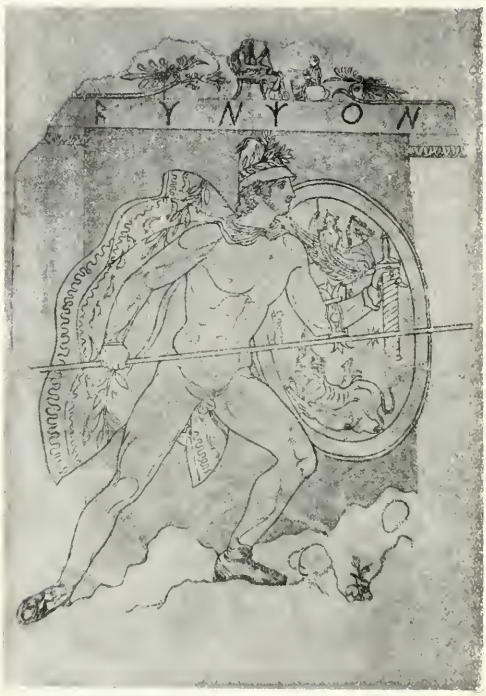


Fig. 595 a. Stele funeraria di Rhynchon. Calcare nero. Tebe. (Vollgraff).

la gara con la grande pittura introducendo colori più ricchi, il rilievo per le figure principali, la doratura. Così ad esempio in una bella scena in cui Peleo sorprende Tetide al bagno contribuiscono all'accrescimento dell'effetto il bianco e l'azzurro, il rosso ciliegio e l'oro. I vasi ritrovati in grande numero nella Crimea adoperano per lo più mezzi simili: l'oro e il rilievo dipinto nei più vari colori adornano un vaso che porta la firma, cosa eccezionale per questo tempo, del suo fabbricante « Xenophantos » di Atene che lavorava nel paese degli Sciti (fig. 598). Il disegno presenta per lo più un senso pittorico ed una rapida scioltezza la quale degenera anche talvolta in trascuraggine: si mira alla leggiadria ed alla ricchezza dell'effetto. Accanto a questo colpiscono delle preziosità arcaistiche come i tentativi sempre più privi di gusto di dare ricchezza manierata nel vestito all'antica immagine della dea della città nei vasi panatenaici (fig. 416 c). Tutti questi sforzi di aiutare la pittura vascolare non potevano tuttavia salvarla da una decadenza: sembra che la pittura vascolare nell'Attica col nostro periodo precipiti verso la sua fine mentre aveva ancora una lunga vita nell'Italia meridionale (fig. 658 ss.).

Architettura e scultura attica. — Nel campo dell'architettura e della scultura si scorge nel modo più chiaro come fossero mutate completamente le condizioni in Atene dalla fine infelice della guerra del Peloponneso. Nell'architettura di stato dominava quasi esclusivamente l'edificio di utilità pubblica: mura, cantieri, l'arsenale (skeuotheke) di Philon nel Pireo, inoltre il teatro in pietra completato da Licurgo (fig. 500, 42). Invece le case pri-

Fig. 596. Nike con i cavalli di una quadriga. Gemma Blacas. Museo Britannico.

vate, che prima erano modeste cominciarono a dispiegare un grande lusso. Già Socrate aveva biasimato le pitture parietali e i tappeti nelle abitazioni; le case di Conone, di Focione, di Cabria anche esternamente si presentavano pretensiose, e se non potevano sostenere alcun confronto con i palazzi di un Dionigi in Siracusa, tuttavia le case dei ricchi al tempo di Demostene eclissavano gli edifici dello stato. Della graziosa magnificenza nei monumenti dedicati da privati perfino dopo la sventura di Cheronea dà testimonianza il monumento di Lisicrate (fig. 599) che, come sostegno del tripode guadagnato, doveva eternare una vittoria lirica dell'anno 334. Qui lo stile corinzio fa sentire i suoi più delicati accenti, tanto nella snella composizione di tutto l'edificio quanto negli eleganti capitelli (fig. 320) e nel grazioso sostegno del tripode. Nel fregio a rilievo che correva all'intorno (fig. 600) i pirati tirreni, che volevano impadronirsi di Dioniso, sono puniti al suo cenno e mutati in delfini. Mentre nel mezzo del fregio il giovane dio, comodamente disteso, scherza con la pantera, i Satiri con rami d'albero e fiaccole eseguiscono la punizione sui pirati dei quali alcuni già si trasformano in delfini. Il fregio è composto con una punta notevole di umorismo; esso evidentemente riproduce il contenuto mitico del componimento premiato.

Anche la scultura non si trova più, come nel periodo di Cimone e di Pericle, essenzialmente a servigio dello stato; la passione artistica di ricchi privati si fa sempre più sentire nell'ordinazione delle opere ed esercita una varia influenza sulla scelta dei soggetti e sulla loro trattazione. Questo appare chiaramente nei monumenti funerari. Il cimitero dinanzi al Dipylon, che prima era stato adoperato per sepolture isolate e che fu ordinato secondo un piano regolare al principio del IV secolo, con le sue aree funerarie di famiglia ben determinate, presenta nei suoi più antichi monumenti, come quello di Hegeso (fig. 568) e quello del cavaliere Dexileos del 394 (il quale, sebbene caduto sul campo, appare qui come vincitore, fig. 601), ancora i mezzi esteriormente semplici di rap-

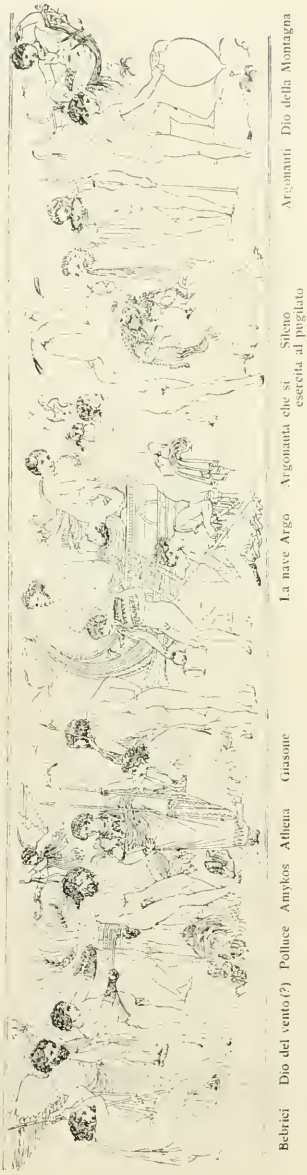


Fig. 597. Scene principali della cista in bronzo Ficoroni, Roma.

Fig. 598. Dario alla caccia. Da un vaso di Xenophantos con figure a rilievo. Da Kertsch. Pietrogrado.

Fig. 599. Monumento di Lisicrate in Atene. Ricostruzione di Lützow. Il tripode di coronamento dovrebbe essere più semplice, i gradini arbitrariamente sono estesi ai lati.

presentazione dell'arte più antica. Ma ben presto si accrescono le pretese, le lastre a rilievo con leggiera cornice si trasformano in costruzioni ad edicola (Heroa) e invece della semplice scena a rilievo si presentano le figure del defunto e dei suoi quasi statuariamente dinanzi allo spettatore (Demetria e Pamphyle). Pur tuttavia i monumenti di questo periodo esercitano il loro sicuro fascino per il soggetto. Le scene di famiglia (pag. 327) sono composte con maggiore ricchezza, i segni del lutto si accrescono specialmente nelle figure accessorie ed accennano più chiaramente al grave contenuto della rappresentazione. L'arte attica è inesauribile nella rappresentazione di scene le quali talvolta accennano con discrezione alla sconsolata separazione dalle persone amate e dai beni della vita, talvolta presentano dinanzi agli occhi la felicità e la pace dell'esistenza famigliare per continuare in questa maniera la visione del passato e renderla stabile per i superstiti.

Figurazioni individuali (realistiche) e tipiche (ideali) si distinguono ora più nettamente di prima nell'arte. Il naturalistico « ritrattista » Demetrios da Alopeke nelle sue opere in bronzo, non curandosi della bellezza, tendeva con mezzi energici alla maggiore somiglianza possibile, a rappresentare gli uomini così come erano in corpo ed anima. Il suo generale Pellichos calvo, panciuto e barbuto, oppure la vecchia Lysimache la quale per 64 anni avea coperto l'ufficio di sacerdotessa della dea sull'Acropoli ed aveva veduto quattro generazioni di discendenti, erano grati

soggetti della sua arte. Alcuni ritratti di questo genere (fig. 602) ci danno un'immagine della maniera di Demetrios. Il realismo nel ritratto era del resto fondato in parte su una trasformazione dei costumi politici. L'uso sorto dal principio del IV secolo d'innalzare statue a viventi costringeva ad una rappresentazione più realistica e il suo principale rappresentante accanto a Demetrios può essere considerato Silanion, ad ogni modo nella supposizione non scevra di dubbio che egli (contro l'antica tradizione) possa essere collocato nella prima anzichè nella seconda metà del secolo. Per incarico di un entusiasta seguace dell'Accademia, di un persiano di nome Mitradate, egli creò per essa un'immagine di Platone. Se il ritratto a noi conservato in più esemplari (fig. 603) e certamente lavorato dal vivo, prima del 367, è da riportarsi a lui, dovrebbe essere abbandonata l'antica tradizione. Poichè nonostante la fedele vivezza naturale di quest'opera, che non tende a nessun tratto ideale, si deve esitare di datarlo nella seconda metà del secolo, tanto più se si paragona al ritratto di Antistene (fig. 604), antico condiscepolo e avversario di Platone, ritratto che appare tanto più progredito nella osservazione naturale e nella caratterizzazione e che pur tuttavia deve essere stato lavorato dal vivo (prima del 366-365). Allo spirito di osservazione anche delle particolarità dell'aspetto corporeo, che pur tuttavia sono composte in una tranquilla forma plastica, quale è presentato dal ritratto di Platone, possono avere appartenuto anche altri ritratti specialmente della cerchia letteraria (Saffo, Corinna, Tucidide). Nella statua di Apollodoro che dal Convito di Platone noi conosciamo sempre agitato, Silanion aveva rappresentato il tipo della passionalità: qui si adatterebbe l'Antistene. Anche un'altra statua in bronzo di Silanion, la Giocasta, il cui pallore mortale era segnato sulle gote con l'aggiunta di argento, dà testimonianza di uno spirito realistico. Al contrario le sue statue di eroi sembrano rivelare una concezione ed una trattazione più ideale, per lo

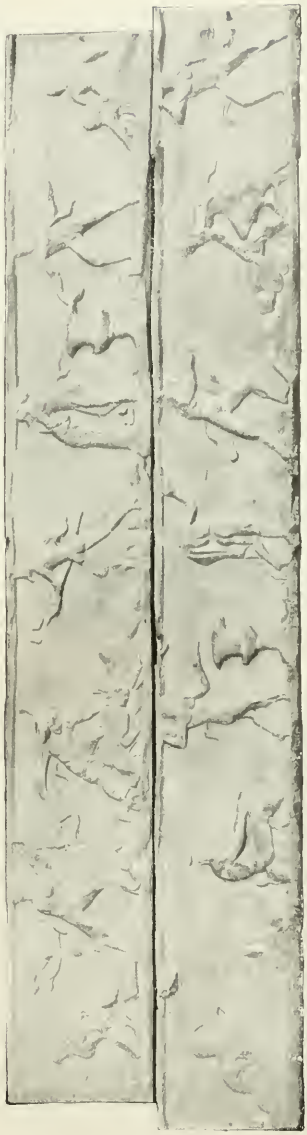


Fig. 600. Parte del fregio del Monumento di Lisicrate in Atene.

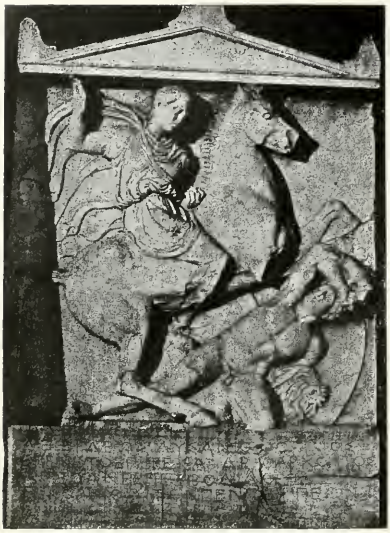


Fig. 601. Monumento di Dexileos. Marmo. Atene.

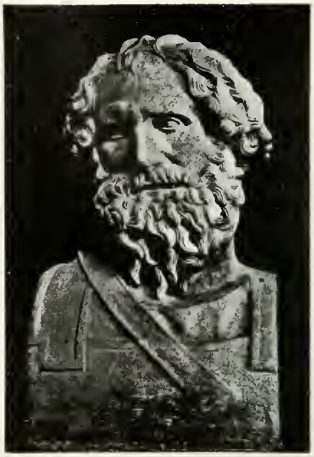


Fig. 602. Archidamos III di Sparta (caduto nel 338). Napoli.

meno se il suo Teseo è stato giustamente identificato (fig. 605), cosa che non è veramente sicura, perchè la statua nella leggerezza della posa accenna già a Lisippo anche se il nudo pare di uno stile anteriore.

Le tradizioni più idealistiche dell'arte che si riattacca a Fidia persistono in Kephisodotos il vecchio, forse il padre del

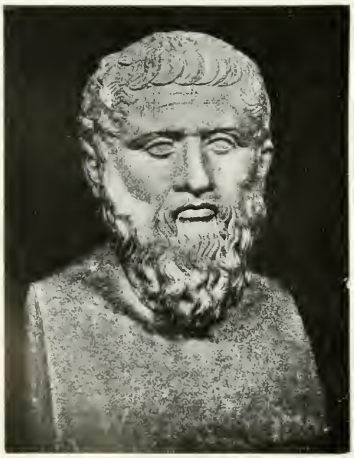


Fig. 603. Platone (« Zenone »). Vaticano.

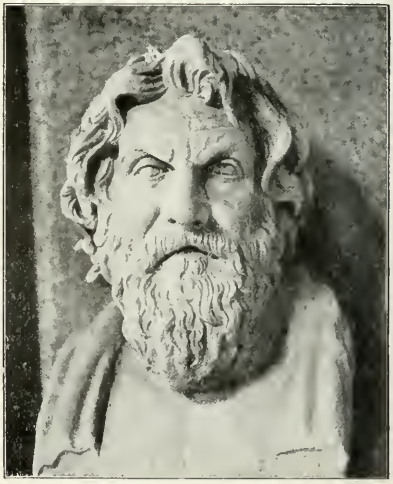


Fig. 604. Antistene (morto dopo il 366). Vaticano.

celebre Prassitele. Delle monete mostrano che una statua conservata in Monaco rappresenta la sua « Eirene », la dea della pace con il piccolo dio della ricchezza « Ploutos » sul braccio; il gruppo sembra che personifichi le speranze che si riannodavano alla pace con Sparta (374) e al congresso panellenico in Sparta (371). Eirene tiene nella destra lo scettro, Ploutos pone la sinistra sul corno dell'abbondanza (fig. 606). Posizione e vestito richiamano tanto l'antica maniera che si è tentati di far risalire la statua al tempo dell'immediata influenza fidiaca, ma il delicato spiritualismo ed il tenero sentimento espresso nel volto della dea e nel suo rapporto col fanciullino trovano

Fig. 605. Tesco. Marmo. Ince Blundell. Hall.

Fig. 606. Eirene col piccolo Ploutos (restaurato). Opera di Kephisodotos il vecchio. Monaco.

riscontro soltanto nei rilievi funerari di questa epoca ed assicurano alla bella statua il suo posto.

A questa stessa epoca dovrebbe appartenere anche Kalamis il giovane, forse un nipote del vecchio (pag. 270). Il suo scolaro Praxias di Atene ricevette l'onorifico incarico di ornare di gruppi frontonali il tempio di Apollo in Delfi, che era andato distrutto in un terremoto del 373 ed era stato ricostruito secondo l'antico piano nei decennî seguenti da Spintharos di Corinto. Egli lavorò per il frontone orientale un Apollo con Latona ed Artemide in mezzo al coro delle Muse, ma morì durante il lavoro, cosicchè Androsthenes, uno scolaro

di Eukadmos, dovette completare l'opera e scolpire per il frontone occidentale Dioniso con la turba delle sue compagne furoreggianti. Sono per lungo tempo gli ultimi frontoni dei quali si abbia notizia (confr. pag. 360 ss.). A Kalamis il giovane, che così ci è conosciuto per quest'unica menzione, si è voluto attribuire un certo numero di opere le quali nella tradizione ci sono tramandate sotto il nome dell'antico, ma nulla di tutto ciò è dimostrato. È invece verosimile che l'artista sia da identificarsi col celebre bronzista di egual nome già ricordato.

Fig. 607. Testa di Trittolemo. (Eubouleus). Da Eleusi. Marmo. Atene.

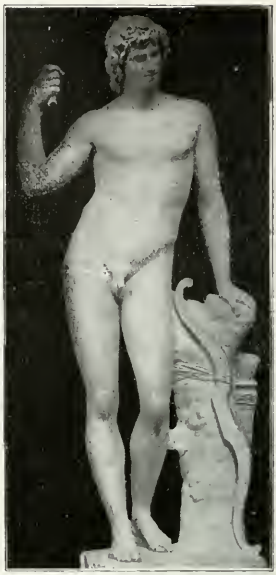


Fig. 608. Adonis di Capua. Marmo. Napoli.

Purtroppo non è ancora riuscito di costruire una sicura immagine di un artista assai importante e versatile di questa epoca, di Euphranor l'Istmio, il quale, sebbene non ateniese, in questa povera epoca fu incaricato in Atene di opere pubbliche. Come abbiamo veduto (pag. 344 s.) egli ornò di quadri il portico di Zeus Eleutherios sul mercato; egli non fu meno apprezzato come bronzista ed anche alcune di queste opere principali, come l'Apollo Patroos, si trovavano in Atene. Eccellente nella rappresentazione di dèi e di eroi, egli lavorava anche nel ritratto (Filippo, Alessandro). Recentemente si è proposto di riconoscere il suo Alessan-

Fig. 609. Testa di giovane dal frontone di Tegea. Marmo. Atene.

Fig. 610. Testa di guerriero dal frontone di Tegea. Marmo. Atene.

Fig. 611. Eracle. Marmo. Londra, Lansdownehouse.

dro nella statua di Monaco (Rondanini), e il suo « Bonus Eventus » nel Trittolemo di Eleusi (« Eubouleus », fig. 607), il suo Paride in una statua seduta del Vaticano, opere che in parte rivelano una concezione pittorica e si distinguono per la ricca capigliatura a boccoli; ma togliere a Prassitele con le cui opere ha così stretti punti di contatto l'Eubouleus è ipotesi arrischiata e non fondata stilisticamente. La serie potrebbe invece forse accrescersi con la bella statua

Fig. 612. Erma di Eracle. Marmo. Museo Capitolino.

detta di Adonis in Napoli (fig. 608). L'Alessandro concorderebbe anche con la notizia che Euphranor, nella tendenza ad alleggerire le pesanti proporzioni policletee, avrebbe fatto i corpi alquanto più snelli e avrebbe invece lasciato le teste e gli arti troppo grossi: un tentativo rimasto a mezza via lungo quell'indirizzo che doveva subito appresso essere battuto con grande successo da Lisippo. Ad ogni modo Euphranor ha avuto presso gli antichi storici dell'arte il suo posto nella serie dei grandi artisti. Si lodava che egli fosse stato all'altezza di tutti i còmpiti e di tutti i rami dell'arte.

Fig. 613. Meleagro. Marmo. Berlino.

Skopas. — In misura ancora maggiore di Euphranor sembra che abbia influito Skopas

Fig. 614. Testa di Meleagro. Marmo Castle Howard, ora Museo Britannico.

Fig. 615. Testa di Meleagro. Marmo. Villa Medici.

sulla fusione delle maniere artistiche peloponnesia e ionico-attica. Egli proveniva dalla marmifera isola ionica di Paro ed era probabilmente il figlio di un Aristandros il quale dopo il tramonto di Atene aveva posto la sua arte al servizio di Sparta e aveva lavorato come donario di Egospotami un tripode per l'Amyklaion spartano (pag. 202). Skopas ricevette, non sappiamo purtroppo sicuramente quando, il còmpito di ricostruire e di ornare di sculture il tempio di Athena Alea in Tegea, incendiato nel 395. Se la costruzione di questo tempio, il cui inizio cade forse solo un paio di decennî dopo l'incendio, rivelò Skopas come un architetto assai originale (pag. 339), tuttavia il suo valore particolare fu nel campo della scultura. Poichè egli era cresciuto nel Peloponneso appaiono in lui chiaramente delle influenze della scuola policletea; ma già il fatto che egli lavorasse come pario sempre in marmo e solo eccezionalmente in bronzo lo scioglie dal legame di questa scuola. Gli scarsi avanzi dei suoi frontoni del tempio in Tegea rivelano completamente uno spirito originale. Noi conosciamo i loro soggetti dalla descrizione di Pausania: ad oriente vi era la caccia al cinghiale calidonio ordinata con rigorosa simmetria ed avvivata da gruppi isolati, nella quale predominava la tegeate Atalanta, ad occidente v'era la lotta del tegeate Telefo con Achille sul Kaikos; una volta esistevano anche

Fig. 616. Menade in estasi, da Skopas, statuetta in marmo. Dresda.

rilievi nelle metope. Un certo numero di frammenti si sono ritrovati in tempi diversi; due teste giovanili (fig. 609 s.) dallo sguardo doloroso rivolto in alto, dalle bozze frontali fortemente sviluppate, dagli occhi infossati, dal mento vigoroso, che furono conosciute per prime, bastarono per lo meno a far conoscere sufficientemente lo stile di Skopas e farlo ritrovare in una serie di altre opere. Accanto ad una trattazione della forma vigorosa e quasi dura attrae nelle teste, che finora solevano rimanere per arte indietro ai corpi, l'espressione di una vita energica pulsante e la tendenza alla rappresentazione del « pathos ». Qui Skopas concorda con la pittura contemporanea di Aristeides di Tebe (pag. 344). Nel Peloponneso si trovava inoltre un gran numero di statue degli dèi, campo questo a cui Skopas dedicava quasi esclusivamente la sua arte, ad esempio in Elide l'Afrodite Pandemos sull' ariete galoppante, la sua unica opera in bronzo, in Gortina un Asclepio giovane, in Sicione un Eracle col quale si possono confrontare la bella statua Lansdowne (fig. 611) e le numerose repliche della sua testa in forma di erma. La frequenza di queste ultime come anche la loro variata corona e l'inclinazione ora a destra ora a sinistra si spiegano per il favore di cui godeva come decorazione dei ginnasî; i tratti scopadei no-

Artemide Apollo Sibilla Latona
Fig. 617. Da una base in marmo in Sorrento.

Fig. 618. Da un Apollo citaredo (restaurato come Cerere). Marmo. Firenze.

Fig. 619. Apollo citaredo (« Musa Barberini »). Marmo. Monaco.

Fig. 620. Testa di Apollo e fiaccola. Moneta di Anfipoli. Anteriore al 358.

nostante tutte queste variazioni rimangono ben riconoscibili (fig. 612).

Skopas, il quale non aveva partecipato alla decorazione artistica delle nuove costruzioni di Epaminonda (dal 370, pag. 340 s.), trasportò questo suo stile nell'Attica, dove sembra averlo raffinato e spiritualizzato. Una celebre statua di Meleagro mostra il suo stile progredito (fig. 613 ss.), e questo stile si ritrova nei rilievi funerarî attici. Certo lo sguardo patetico a lungo andare diviene anche maniera. Come culmine dell'arte patetica di Skopas che animava il marmo è celebrata una Menade in estasi col capro squarciato; un'imitazione della figura in movimento violento sebbene in una stilizzazione alquanto più tarda si è voluta riconoscere in un piccolo torso di Dresda (fig. 616). Per il santuario ateniese delle Eumenidi Skopas creò due statue che più tardi furono esposte con una terza di altra origine. Un celebre simulacro di tempio Skopas lo creò nell'Apollo di Ramnunte che più tardi con una Latona di Kephisodotos il giovane (pag. 398) ed un'Artemide di Timotheos (pag. 342) fu trasportato nel tempio palatino di Augusto. Questo gruppo palatino è rappresentato in una base di Sorrento (fig. 617) che ha permesso di riconoscere delle repliche statuarie delle figure. Di esse evidentemente non dànno nessuna fedele immagine alcune copie insufficienti (Vaticano, sala a croce greca; Atene, trovata nel 1907 presso il cosiddetto Theseion); invece è più importante la metà inferiore erratamente restaurata da una copia migliore che si trova in Firenze (fig. 618). Un confronto mostra quanto stabilmente persistesse nelle immagini dei templi l'antica tradizione, sebbene la trattazione delle forme nei particolari si liberasse da essa. Un esempio caratteristico e pieno di espressione è il così detto Apollo Barberini (fig. 619) prima considerato erratamente una Musa. Il dio con la lira e con la coppa, cioè in atto di fare la libazione che si addiceva al citaredo prima di cominciare la sua esecuzione, è concepito interamente nello spirito del periodo più antico, ma ad un esame più accurato si rivela la maniera più recente nella conformazione della testa e nella

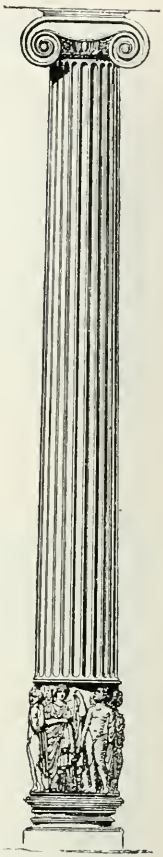


Fig. 622. Colonna dell'Artemision di Efeso.

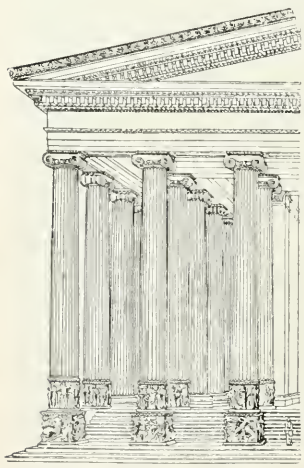


Fig. 621. Artemision in Efeso. Secondo la ricostruzione di Murray.

Fig. 623. Rilievo di una colonna dell'Artemision di Efeso. Marmo. Museo Britannico.

Fig. 624. Apollo Smintheus. Moneta di Alessandria Troade.

natura del vestito. Si deve anche ricordare l'assai simile Apollo di Bryaxis, a noi noto dalle monete, che stava in Daphne presso Antiochia. Con una Afrodite nuda Skopas gareggiò con Prassitele, al quale arrise il maggiore successo. Un aggruppamento di differenziazione così sottile come Eros, Himeros e Pothos (Amore, Passione, Desiderio) può ricordare appunto le distinzioni filosofiche allora predilette. D'altra parte l'aggiunta di due grandi candelabri accanto ad una Hestia troneggiante preannuncia il gusto dell'epoca seguente per tali arredi sontuosi ed ha già un certo parallelo nell'architettura di Skopas (Tegea, pag. 340). Finalmente un gruppo straordinariamente ricco di figure, un'opera della più ricca fantasia, che rappresentava forse il trasporto di Achille all'Isola dei Beati, metteva in scena tutta la cerchia degli esseri marini pateticamente eccitati ed estasiati e rendeva popolari nell'ambito della grande arte quelle figure miste come ippocampi, tori marini (confr. fig. 920): uno slancio dionisiaco disposato alla poesia del mare. Della sua maniera movimentata e piena di espressione è passata qualcosa perfino nelle monete del tempo, che ora superano all'occasione (per la prima volta certo in Siracusa) i limiti imposti alle immagini monetarie e mutano la testa di profilo in una veduta di prospetto (fig. 620). Nessuna meraviglia se ad un artista così originale si siano stretti attorno degli scolari ateniesi come Leochares, scultore ricco di talento che già nel 367 valeva come giovane di grandi promesse. Questi, e con lui Timotheos (pag. 342) già ricordato in Epidauro, e il giovane Bryaxis, probabilmente un cario di nascita, della cui prima attività è tornato alla luce in Atene la base con insignificanti rilievi di un piccolo monumento di vittoria, accompagnarono Skopas anche nell'Asia Minore dove li attendeva un còmpito di grande importanza.

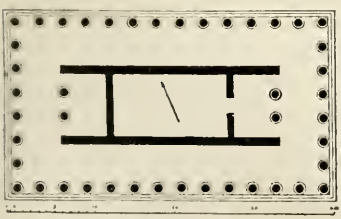


Fig. 625. Pseudodiptero ionico in Messa, Lesbo. (Koldewey).

Edifici dell'Asia Minore. — Un grandioso e sontuoso edificio, l'Artemision di Efeso, offrì occasione allo sviluppo dello stile ionico; a Cheirokrates era toccato il compito di ricostruirlo con maggiore magnificenza dopo l'incendio di Erostrato del 356. Il tempio, un diptero con 8 colonne sulla fronte, poggiava secondo la ricostruzione più probabile su un podio che si innalzava al disopra di

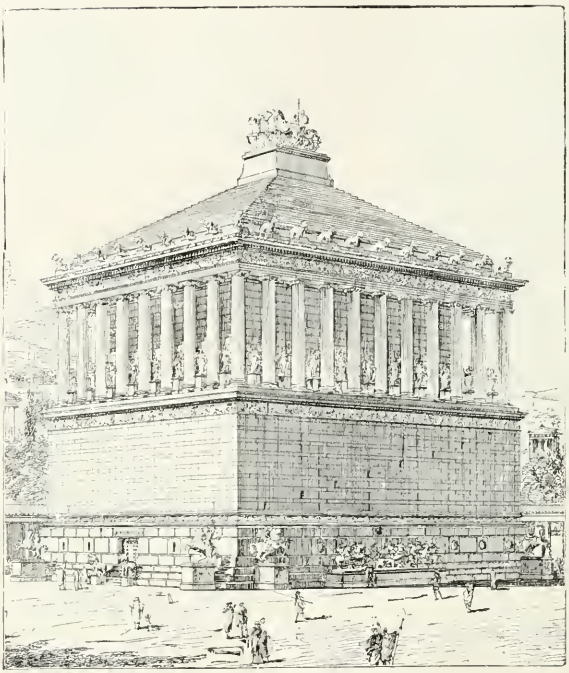


Fig. 626. Il Mausoleo di Alicarnasso (secondo Fr. Adler).

più gradini, ma dentro il vestibolo in tutta la sua larghezza saliva ancora con altri gradini fino al livello del pavimento; esso era della medesima larghezza e solo un po' più corto del Didymaion a dieci colonne (fig. 664). Della disposizione interna non sappiamo molto di sicuro all'infuori che la cella era larga m. 21,35. Erano celebrati un soffitto di travi di cedro e delle porte di cipresso. In 36 colonne, la cui distribuzione è stata diversamente tentata (fig. 621), era stato ripreso (fig. 622 s.) l'antico motivo dell'ornamento a rilievo (fig. 345); in una di esse il rilievo era opera di Skopas (confr. pag. 361 s.). Purtroppo gli avanzi sono assai frammentarî e solo di una colonna si è conservata una parte maggiore (fig. 623). La rappresentazione — un delicato giovane alato armato di spada nel quale si vuol vedere una significativa personificazione di Thanatos, due figure femminili e tra esse Ermete — non è ancora spiegata: l'accennata interpretazione della figura alata riconosce nella scena il ritorno di Alcesti dall'Ade. Finalmente un sontuoso altare provveduto di una ricca decorazione figurata, opera di Prassitele, e che si trovava dinanzi al tempio, rappresenta una innovazione che doveva aver seguito e di cui il più splendido esempio sarà l'altare di Zeus in Pergamo (fig. 817). Dei grandi e lunghi altari erano di certo in uso da tempo in occidente (confr. fig. 335 s., 469) ma essi mancavano di un'ornamentazione mentre sembra che siano esistiti degli altari, già prima ricordati, con ornamento di figure ma di grandezza minore. Forse ancor più che la grandiosità del piano tutta questa ricca decorazione assicurava al tempio un posto tra le meraviglie del mondo. Il tempio di Athena Polias in Priene (fig. 662), costruito da Pytheos e dedicato nel 334 da Alessandro Magno, ritornava ad una costituzione più semplice. Esso valeva come esemplare (fig. 306, 315) per la mancanza del fregio (confr. pag. 169). Per lo Smintheion nella Troade Skopas creò il simulacro dell'Apollo Smintheus; esso presentava il dio mentre si chinava

poggiando un piede su una pietra, tutto intento ad appostare il topo (sminthos, fig. 624), uno dai casi nei quali l'artista ha trasformato in una vivace opera d'arte un motivo esteriore offerto dal culto o dalla leggenda. Le rovine conservate di questo tempio indicano che si trattava di uno pseudodiptero ad 8 colonne, accessibile soltanto sul lato anteriore per mezzo di un'ampia e libera gradinata, ma esse appartengono ad una ricostruzione del primo periodo romano, cosicchè nulla si può determinare sulla forma del tempio nell'età di Skopas. Rimane perciò incerto se già allora fosse sorto in Asia Minore la rara forma dello pseudodiptero (confr. fig. 393). Lo pseudodiptero relativamente semplice di Messa in Lesbo (fig. 625) viene riportato al IV secolo, tuttavia questo dato non è sicuro. Esso costituirebbe il più antico esempio di questa forma di tempio sul suolo di Asia Minore; le basi delle sue colonne presentano infatti ancora la forma ionica, non quella attica preferita più tardi.

Fig. 627. Mausolos. Dal lato settentrionale del Mausoleo. Marmo. Museo Britannico.

Un ricco sviluppo l'ebbe nella parte meridionale dell'Asia Minore l'edificio funerario, in forte contrasto rispetto alle forme ancor semplici e misurate dell'Attica. Nella Licia le tombe di Merehi e di Pajava (pag. 91) conservarono la forma antica tradizionale a due piani con tetto pesante (fig. 188, 191 a destra, 577). La camera funeraria e il tetto a volta con la sua cresta superiore erano ornati di rilievi. Il monumento delle Nereidi in Xanthos (fig. 566) aveva già posto un regolare tempio funerario di aspetto greco su un alto basamento. Il sepolcro presso Cnido innalzato sulla costa a ricordo della vittoria navale di Conone del 394 riproduceva la forma usuale in Caria: sopra uno zoccolo massiccio che racchiudeva la camera funeraria a forma di alveare, stava un edificio chiuso, circondato da mezze colonne doriche ed al disopra si innalzava una piramide a gradini sulla quale un imponente leone in riposo, di marmo pentelico, un'opera di scalpello attico (ora al Museo Britannico), faceva la guardia. Il medesimo tipo carico ma rivestito di maggior ricchezza era offerto dal Mausoleo di Alicarnasso.

Il Mausoleo. — Il satrapo persiano della Caria, il re Mausolos, aveva trasferito la capitale del suo dominio dall'interna Mylasa ad Alicarnasso, dove a quel che pare la regina Artemisia innalzò al fratello e sposo dopo la sua morte (353) un

sontuoso monumento (fig. 626); sicuramente il re stesso aveva, secondo il costume dei Faraoni, cominciato e portato così innanzi l'edificio, che questo era quasi pronto allorquando Artemisia (351) morì poco dopo il suo sposo. Come si racconta, gli artisti condussero allora da soli l'opera alla fine per amore della propria fama. Una grandiosa base presso a poco quadrata di circa m. 66 × 77.50 racchiudeva la tomba; una cella al disopra era circondata da 36 alte colonne; invece del tetto anche qui s'innalzava, al disopra dell'edificio a colonne, una potente piramide a gradini, coronata da una quadriga. L'edificio alto m. 46, che doveva gareggiare con le Piramidi, era una creazione di Pytheos (oppure Pythis) sopra menzionato (pag. 358), celebre anche come teoretico, e di Satyros. La disposizione a più piani condotta a tale altezza e specialmente la potente piramide, apparentemente sostenuta solo dalle leggiere colonne, già bastavano da sole a creare fama mondiale al Mausoleo come ad un edificio che « si libra nel puro aere ». Purtroppo sono scarsi gli avanzi conservati e non sono stati sufficienti, anche con l'aiuto della tradizione letteraria, a darci finora una ricostruzione che appaghi completamente. Anche a quella riprodotta nella figura 626 che trovò nel suo tempo grande accoglienza ne sono seguite altre che tuttavia presentano egualmente elementi dubbiosi.

Fig. 628. Torso di un cavaliere del Mausoleo. (Lato occidentale). Museo Britannico.

Il compito di adornare queste opere di scultura fu assegnato a quattro artisti dei quali Skopas (pag. 353 ss.) era il più importante. La comune opinione, anche quella dell'antichità, ammette che tutti gli artisti siano stati chiamati contemporaneamente, ma sarebbe possibile che in qualche modo Timotheos, il quale sembra il più vecchio, abbia incominciato il lavoro prima degli altri e forse prima lo abbia anche interrotto. La quadriga di coronamento toccò come compito a Pytheos; ma le statue, alte circa m. 4, concepite come ritratti e riccamente panneggiate nelle quali si suole riconoscere Mausolos (fig. 627) e sua moglie, non appartenevano alla quadriga ma agli intercolumnî del lato settentrionale. Della decorazione scultoria straordinariamente estesa Skopas e Leochares assunsero il lato orientale ed occidentale, Timotheos e Bryaxis quello meridionale e settentrionale. La decorazione comprendeva soprattutto numerose opere di tutto tondo, uomini ed animali (è particolarmente ammirevole il torso colossale di un cavaliere vestito alla persiana (fig. 628), dal luogo di ritrovamento vicino al lato occidentale, forse di Leochares) ed inoltre per lo meno tre fregi a rilievo (Amazoni, fig. 630, Centauri, corsa di cocchi, fig. 629) dei quali per lo

meno i primi due verosimilmente circondavano il basamento (confr. fig. 566); è discutibile se la corsa dei cocchi si trovasse come fregio al disopra delle colonne o se il fregio qui come non di rado (pag. 169), cosa più verosimile, mancasse completamente. Delle chiare tracce di colori al momento in cui furono ritrovati i frammenti dei fregi accennano ad un'estesa policromia. Il più si è conservato del fregio delle Amazoni. Le Amazoni, alcune in vestiti aperti (confr. fig. 616) lottano a cavallo e a piedi, saettano cavalcando a ritroso, attaccano, cedono, si coprono con lo scudo, precipitano ferite e vinte al suolo. Le singole figure, eseguite in gran parte con maestria anatomica ed in un rilievo molto sporgente, spesso del tutto staccato, vivono nel movimento e nella espressione una vita passionale e straordinariamente eccitata. La composizione si divide talvolta in piccoli gruppi di due o tre persone, tal'altra in gruppi maggiori disposti simmetricamente, ma sempre si distaccano chiaramente dal fondo, che era una volta azzurro, le singole figure, per quanto esse possano essere intrecciate nella corrente impetuosa della composizione. Sono chiaramente visibili delle differenze nel costume e nell'armatura, nella composizione e nella trattazione artistica, e per ciò può essere fatto il tentativo di dividere le lastre del fregio in quattro gruppi. Con piena sicurezza il luogo di ritrovamento sul lato orientale riporta a Skopas una serie successiva di lastre (fig. 630); esse occupano il primo posto per freschezza di osservazione, originalità di invenzione, netto distacco dal fondo, abile riempimento dello

Fig. 629. Parte superiore di un Auriga del Mausoleo. Museo Britannico.

Fig. 630. Dal fregio del Mausoleo. (Lato orientale). Museo Britannico.

Fig. 631. Satiro che versa da bere. Marmo. Dresda.

spazio, eccellenza di esecuzione. Per i restanti gruppi manca un punto di appoggio esteriore egualmente sicuro, per ciò oscilla l'attribuzione ai singoli artisti. Si potrebbe riconoscere Leochares in alcune lastre con movimenti alquanto irrequieti, vestiti svolazzanti, incrocio molteplice delle singole figure ed aggruppamento simmetrico; Bryaxis (al quale sembrano appartenere le statue di Mausolos e di Artemisia) rappresenterebbe con simile vivacità ma accentuerebbe di meno il collegamento; Timotheos adopererebbe per lo più motivi già preparati, si mostrerebbe anche all'occasione rigido nelle posizioni, inesperto negli aggruppamenti e insufficiente nel riempimento dello spazio. Non meno per le sue sculture il Mausoleo era considerato tra le sette meraviglie del mondo. Anche altrove Skopas trovò da compiere ricchi lavori nell'Asia Minore; di ciò è stato parlato sopra a pag. 358 e del gruppo dei Niobidi si parlerà a pag. 370 s.

Prassitele. — Verso il tempo in cui Skopas lavorava nell'Attica, l'arte locale era là rappresentata da Prassitele, probabilmente un figlio di Kephisodotos (pag. 350 s.). Prassitele è l'artista nel quale la scultura attica del IV secolo ha trovato la sua più pura espressione. Le condizioni sfavorevoli della patria si rispecchiano nel fatto che la maggior parte e le più celebri delle sue opere furono create per città straniere, e delle ateniesi con sicurezza una soltanto (l'Artemide Brauronia verso il 346) fu destinata ad un santuario pubblico. Il suo materiale preferito fu il marmo, sebbene egli non disdegnasse anche il bronzo. A differenza di Skopas egli evitò delle grandi composizioni, la sua forza stava in figure singole o in piccoli gruppi chiusi; un gruppo di frontone in Tebe costituisce un'eccezione.

Si vogliono vedere in alcune figure giovanili, simili tra loro e dal ritmo leggiero

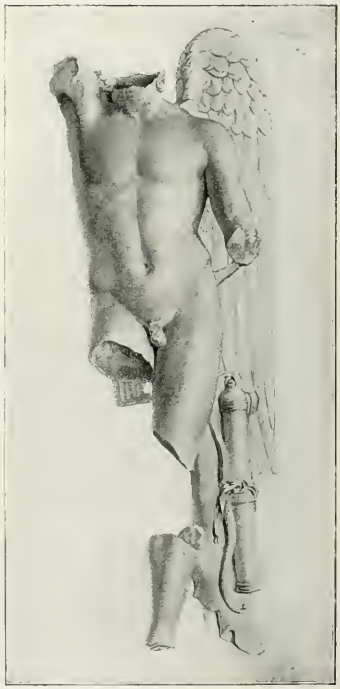


Fig. 632. Eros del Palatino. Marmo. (Senza restauri). Louvre.

Fig. 633. Apollo Sauroktonos. Marmo. Louvre.

Fig. 634. Satiro in riposo. Marmo. Monaco.

(Satiro che versa il vino, probabilmente da un monumento coregico di Atene, fig. 631, l'Eros del Palatino, fig. 632, Apollo Elgin in Londra) i primi passi fatti sotto l'influenza di modelli più antichi, innanzi che l'artista si fosse formato il suo proprio stile. La grazia della quale Prassitele sopra tutti gli altri artisti sapeva animare le sue figure giovanili, è indicata nel modo migliore dalla statua in bronzo di Apollo Sauroktonos « uccisore della lucertola » (fig. 633). Il giovane, che ha forme delicatissime e acconciatura femminile, mezzo nascosto dietro un tronco d'albero, apposta la rapida lucertolina per ucciderla a quel che pare con la freccia che tiene pronta nella destra. Anche qui (confr. pag. 358 s.) è stata utilizzata dall'artista un'ispirazione che gli veniva dal culto e dal mito. Più semplice è il motivo e più piene sono le forme nel Satiro in riposo (fig. 634), che generalmente è ricondotto ad un originale prassitelico; l'elemento satiresco appare qui mitigato e nobilitato. Le numerose copie di questa statua fanno pensare ad un originale straordinariamente amato, ciò che è comprensibile non potendosi concepire un'immagine più perfetta di dolce trasognamento in una tranquilla cornice naturale e l'opera era così adatta come ornamento di giardino che la quantità delle repliche non ha bisogno di essere spiegata con la celebrità dell'autore. Tuttavia essa possiede tutti i caratteri dell'arte

Fig. 635. Ermete in Olimpia. Marmo. (Restauro di Rühm).

Fig. 636. Ermete Farnese. Marmo. Museo Britannico.

prassitelica, il ritmo di posizione per cui testa e gambe seguono la medesima linea obliqua separata dalla linea obliqua in senso inverso del tronco, l'appoggio fuor d'equilibrio ad un tronco, il contrasto tra il nudo levigato e la ruvida pelle felina; se la testa soprattutto nella voluminosità dei suoi riccioli sembra in contrasto con l'acconciatura femminea dell'Apollo Sauroktonos non bisogna dimenticare che questi è un dio delicato e quegli è un selvaggio essere dei boschi. Diversamente che per la maggior parte degli antichi scultori, per i quali ci dobbiamo contentare con copie più o meno sbiadite, e talvolta perfino insufficienti, noi siamo con Prassitele nella felice condizione di possedere per lo meno un suo originale, il cui valore è ancora accresciuto dall'ottimo stato di conservazione e dalla circostanza che esso appartiene al periodo più maturo dell'artista. È questo l'Ermete ritornato alla luce negli scavi tedeschi di Olimpia. Il giovane dio (fig. 635) si appoggia ad un tronco d'albero con un movimento sciolto delle sue membra vigorose e con una quieta serenità di espressione. Come lo confermano un paio di pitture pompeiane, egli presenta al piccolo Dioniso, che sostiene sul braccio, un grappolo di uva verso cui si tende il fanciullo. La testa (tav. I), con la sua fronte vigorosa, gli occhi affondati, il naso largo ma delicato, e la fine bocca, non è rivolta verso il fanciullo, ma guarda lontano nello spazio; essa può far risalire la sua derivazione attica sino allo Strigilatore di Monaco. L'esecuzione magistrale nel bellissimo marmo pario, con la delicata pienezza del corpo, colla straordinaria finezza di tutti i passaggi, con il contrasto tra la pelle

Fig. 637. Eros di Prassitele. Moneta di Parion.

Fig. 638. Giovane con arco (e fiaccola abbassata) forse Imeneo adoperato in uso sepolcrale. Napoli.

Fig. 639. Afrodite di Cnido. Marmo. Vaticano (vi è stata sostituita la testa Kaufmann, la mano destra è moderna).

morbida e liscia e i capelli ed il mantello ruvido, lascia indietro ogni descrizione. Se già il contrasto tra il liscio ed il ruvido agisce pittorescamente, questa impressione era accresciuta ancora da una corona in bronzo e dal colore del quale si sono conservate delle tracce. Che Prassitele annettesse un alto valore alla colorazione delle sue statue ci è testimoniato dall'antichità. Un capolavoro non inferiore alla figura del dio stesso è il mantello; tanto nella pastosità della stoffa quanto nella naturalezza delle pieghe cadenti esso appare come copiato dalla natura: di fronte alla più antica trattazione delle pieghe appare un principio del tutto nuovo. Anche Kephisodotos aveva creato un Ermete col piccolo Dioniso (confr. fig. 606); che egli e Prassitele amassero motivi tanto affini non è certamente prodotto del caso, appartiene piuttosto ai pochi esempi che noi possiamo additare nei quali il figlio sviluppa ulteriormente un motivo del padre. La scoperta dell'Ermete di Olimpia ha permesso di assegnare alla cerchia di Prassitele anche altre opere, come il così detto Antinoo di Belvedere (Ermete) e i suoi compagni (fig. 636); una volta questo Ermete così spesso copiato era più celebre di quello di Olimpia. Un'eccellente testa di giovane (Aberdeen) nel Museo Britannico, forse un Eracle giovane, è assai affine all' Ermete.

Fig. 640. Afrodite. Londra (presso Lord Leconfield).

Fig. 641. Artemide di Gabii. Marmo. Louvre.

teristica per Prassitele come lo è l'eccitamento del pathos per Skopas; alla scultura più antica era soprattutto estranea la rappresentazione degli stati d'animo. Questa essenza, candidamente piena di presentimento, concorda con le forme delicate e libere da ogni angolosità e durezza. A questo mutamento nell'ideale della forma va unito anche un mutamento nella posizione. Il corpo non riposa più soltanto

Tra le statue giovanili di Prassitele erano particolarmente celebri due immagini di Eros. L'Eros di Parion era un giovane senz'armi dal braccio sinistro piegato sul fianco pendeva la clamide, la destra teneva forse un ramo. La sua immagine ci è conservata soltanto sulle monete (fig. 637): che l'Eros di Tespie ancor più celebrato sia riprodotto nel « Genio » vaticano (fig. 638) e nelle sue repliche è secondo alcuni inverosimile per il suo stile e per il suo motivo sicuramente ricostruito della fiaccola rovesciata. Piuttosto l'Eros del Palatino (al Louvre) purtroppo assai danneggiato e soprattutto mancante della testa sarebbe secondo essi una riproduzione di quest'opera celebrata, trasportata a Roma sotto Nerone per la seconda volta e là distrutta nell'incendio (fig. 632). Tutte queste opere riproducono la grazia riservata dell'età giovanile la quale trasogna in un vago desiderio e che unisce facilmente alla naturale serenità un tratto di dolce meditazione. Questa mite espressione è così carat-

Fig. 642. Demetra di Cnido. Marmo. Museo Britannico.

su se stesso ma il suo peso viene in parte spostato verso un sostegno esterno, come già nell'Amazone di Policleto (fig. 555). Tronchi ed altri sostegni vengono introdotti nella rappresentazione, anzi servono all'occasione per un colorimento più appropriato della situazione; essi, per quanto ciò è possibile nella figura isolata, aggiungono a questa un elemento della natura circostante, la rappresentano nello spazio naturale. Con l'appoggiarsi al tronco si introduce nella posizione qualche cosa di flessuoso, un contorno più molle, in eccellente accordo con le tenere e delicate forme del corpo; anzi a seconda che il punto di appoggio è collocato più in alto, come nel Sauroktonos, o più basso, come nel Satiro e nell'Ermete, a seconda che il bisogno di appoggio è accentuato con maggiore o minore forza, un diverso movimentato decorso di linee prende il posto della posizione eretta in uso antecedentemente.

Fig. 643. Testa di Kore. Marmo. Monaco.

Tutto il talento artistico di Prassitele lo conduceva alla rappresentazione della bellezza femminile. Per lungo tempo l'arte aveva rappresentato il corpo femminile più in aspetto maschile (pag. 298), per quanto non avesse schivato completamente la rappresentazione del corpo femminile nudo come si credeva prima, ma solo a Prassitele riuscì a portare a piena espressione la grazia e la bellezza della donna nuda e di schiudere così alla scultura greca un nuovo e ricco campo. Difatti egli si acquistò la fama principale per le sue rappresentazioni della cerchia di Afrodite. Monete e copie in scultura ci danno indicazioni sopra l'aspetto della sua opera più celebre, l'Afrodite di Cnido, la quale affascinò la fantasia delle generazioni seguenti allo stesso modo che aveva suscitato il più alto entusiasmo dei contemporanei. La nudità della dea sembrò aver bisogno ancora della motivazione, essa si prepara appunto al bagno e depone accanto il suo vestito (particolarmente bello [nella copia del Vaticano, fig. 639). Purtroppo le copie nella trattazione delle forme del corpo rivelano poco delle qualità celebrate in Prassitele: solo della testa si sono conservati migliori esemplari che lasciano anche riconoscere l'«umido» sguardo degli occhi. Due altre egregie teste in Petworth (fig. 640) ed in Boston presentano la dea in forme più raffinate e sfumate: esse sono state perfino

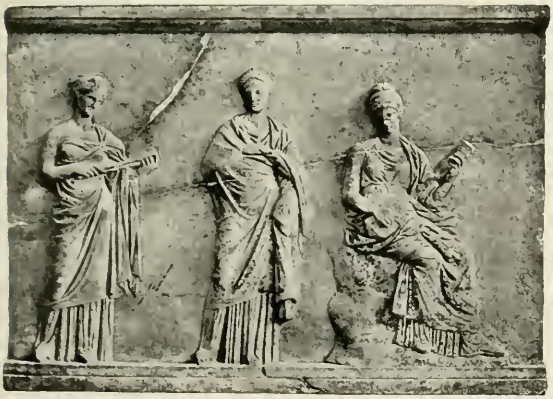


Fig. 644. Muse. Lastra a rilievo da Mantinea. Marmo. Atene.

Fig. 645. Kore, restaurata come Musa. Marmo. Vienna.

considerate come originali alquanto più recenti di mano di Prassitele. Vi si aggiungono altre immagini di Afrodite, anche leggiere modificazioni di quella cnidia; nell'Afrodite di Arles, ora al Louvre, che è avvolta dal manto nella parte inferiore del corpo e che una volta aveva uno specchio nella mano si potrebbe riconoscere la dea del maestro in Tespie; in Coo stava una sua Afrodite vestita che sarebbe stata contemporanea della Cnidia e sarebbe stata preferita dagli abitanti dell'isola. Come la maggior parte delle figure degli dèi di Prassitele anche le sue statue di Afrodite inclinano verso una concezione di genere; esse non si lasciano perciò facilmente separare da altre sue opere di cui conosciamo il motivo solo dalla tradizione letteraria (la donna che si pone un braccialetto o una collana, che si pone in testa una corona o un diadema, la donna che fila). Sono anche nominate due statue della bella Frine, che viene posta in rapporto con Prassitele e molte delle sue opere, una in Delfi di bronzo dorato. Oltre ad Afrodite, Prassitele rappresentò anche molte altre dee,

ad esempio Artemide, a quel che pare tanto in lungo quanto in corto vestito; la sua Artemide Brauronia (pag. 362) è stata riconosciuta nella « Diana di Gabii » (fig. 641). Soprattutto difficilmente un altro artista ha trattato una così grande cerchia degli dèi come Prassitele, perciò sono state poste in rapporto con lui molte opere conservate le quali appartengono, sì, alla sua arte ma non appunto a lui personalmente: il Dioniso barbato (detto Sardanapalo) nel Vaticano, l'originale primitivo dell'Hera Ludovisi, che accompagna alla maestà la grazia puramente femminile (confr. pag. 321 e sotto C 4), la testa dell'Asclepio di Melo e la meravigliosa De-

Fig. 646. Uno dei lati corti del « Sarcofago delle Afflitte » da Sidone. Marmo. Costantinopoli.

metra di Cnido (fig. 642) che tutta avvolta nelle pieghe del manto aduna nel volto il dolore per la figlia rapita. Alquanto più severa nelle forme è la testa della figlia Kore in Monaco (fig. 643). La testa di giovane ricciuto scoperta in Eleusi, nella quale si vuole riconoscere l'Eubouleus di Prassitele, un dio dell'Averno (fig. 607), sembra rappresentare piuttosto Trittolemo, ma il suo carattere prassitelico è innegabile e un confronto con la testa dell'Ermete di Olimpia è istruttivo (confr. pag. 353).

Fig. 647. Niobe. Marmo. Firenze.

Da alcune lastre a rilievo di Mantinea che rappresentano la gara di Apollo e Marsia alla presenza delle Muse (fig. 644) si possono imparare a conoscere i motivi prassitelici del vestito, in quanto che si considerano avanzi della base di un gruppo (Latona con i figliuoli), opera di Prassitele che si trovava in Mantinea. Se anche questa opinione non è sicura, tuttavia il medesimo stile di panneggiamento con la sua morbidezza di stoffa e la ricca disposizione delle pieghe ritorna in molte figure attiche vestite, che anche per altri elementi corrispondono alla maniera prassitelica (fig. 645). Un bel riflesso di questi motivi lo possediamo nel celebre «Sarcofago delle Afflitte» che proviene da un ipogeo di Sidone (Saïda). Disposte in un porticato ionico 18 donne in sei gruppi presentano con una varietà inesauribile il semplice motivo del dolore per il defunto (fig. 646). Il marmo pentelico al pari del lavoro indicano l'Attica come luogo di origine dove anche il gruppo frontonale ritrova il suo parallelo in un rilievo sepolcrale a metopa. Questo rilievo che apparteneva ad un grande monumento funerario in Atene non

può essere più recente della legge suntuaria di Demetrio Falereo (pag. 399). Anche altrove nell'Asia Minore noi ci incontriamo nell'indirizzo prassitelico; per il nuovo tempio di Artemide in Efeso Prassitele creò il sontuoso altare (pag. 358).

Gruppo dei Niobidi. — Secondo un'antica tradizione e l'opinione corrente deve essere qui ricordato anche il gruppo dei Niobidi, il cui originale i critici d'arte già nell'antichità non sapevano se attribuire a Skopas o a Prassitele; l'espressione patetica generale e la grande composizione potrebbero parlare a favore del primo. Ma appunto quel dubbio degli antichi rende legittimo il sospetto che non si avesse alcuna notizia determinata sopra l'artista. Il gruppo a noi conservato fu scavato in Roma nel 1583 con alcune altre statue ed è presentemente in Firenze. Delle singole statue ad esso appartenenti vi sono anche altre repliche e alcune migliori. Non è finora riuscito nè di ritrovare completamente tutte le figure pertinenti al gruppo, nè di stabilire con sicurezza la loro originaria disposizione. Probabilmente, come indica un piccolo rilievo del Museo Britannico, dovevano essere collocate in più piani sovrapposti lungo una parete rocciosa in modo che la statua di Niobe, la maggiore del gruppo, costituisse quasi il centro di una raggiera, gli dèi saettatori occupassero l'alto e i Niobidi, fuggenti o già uccisi, fossero disposti all'intorno, nei lati, in alto, in basso. Questo è provato dalla conformazione delle basi ascendenti e discendenti e dalla stessa posizione delle figure. Tale aspetto pittorico oltre a delle caratteristiche di stile fa dubitare che il gruppo anzichè risalire all'arte del IV secolo fosse un prodotto ellenistico. Oggetto della rappresentazione era la punizione inflitta a Niobe da Apollo e da Artemide, perchè essa si era

Fig. 648. Niobide Chiaramonti. Marmo. Roma.

vantata superbamente del maggiore numero dei suoi figliuoli di fronte alla sua antica amica Latona. I figli di Latona vendicano l'oltraggio fatto alla madre giacchè uccidono saettandoli i quattordici figli di Niobe. Il gruppo presenta un Niobide già morto e disteso al suolo, altri stramazzano, sono caduti in ginocchio o si volgono a precipitosa fuga. A figure isolate erano alternati dei piccoli gruppi: un fratello si sforza di riparare col vestito la sorella ferita che si appoggia al suo ginocchio; lo schiavo della casa, il pedagogo, cerca di salvare dalla rovina il figlio più piccolo traendolo a sè e ponendo per protezione la destra sulla sua spalla: la figlia minore infine si è rifugiata al seno della madre (fig. 647) nel cui volto (migliore la copia in Oxford, fig. 649) l'artista ha espresso nel modo più grandioso il pathos, giacchè nel suo cuore dolente di madre essa riceve tutte le freccie conficcate nella carne dei figli. La madre lotta col più profondo dolore; con passione e con forza essa stringe a sè la figliuola, alla cui difesa, come mostra il vestito, era accorsa. Essa sa che nessuna salvezza è più possibile, ma in atteggiamento regale guarda in alto con muto rimprovero verso gli spietati dèi. Purtroppo l'esecuzione delle statue fiorentine è assai scarsa. Eccellente è invece la riproduzione di una delle figliuole nel Vaticano della così detta Niobide Chiaramonti (fig. 648), la quale in contrapposizione all'esemplare fiorentino agisce grandiosamente pur solo con i più semplici mezzi e per il suo meraviglioso lavoro può essere considerata un avanzo del gruppo originale il quale in quelle altre repliche sarebbe a noi conservato solo in una rielaborazione meschina.

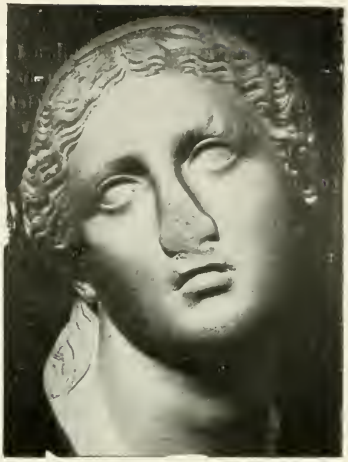


Fig. 649. Testa di Niobe. Marmo. Oxford. (Da un calco in Monaco).

Fig. 650. « Arianna ». Testa in marmo dalla pendice meridionale dell'Acropoli. Atene.

Altri studiosi credono invece, pur senza negare l'originalità artistica e l'eccellenza della statua Chiaramonti, che le figure di Firenze siano delle copie più fedeli per quanto assai modeste e quella invece sia una libera trasformazione di età più recente. Ma in ogni modo la Niobide Chiaramonti ci offre più di ogni altra un'idea dell'appassionata espressione di questo gruppo così ammirato nell'antichità ed anche per la Niobe stessa noi ci atterremo più giustamente alla testa in Oxford (fig. 649) che non a quella di Firenze e a quella di Brocklesby, che una volta era straordinariamente apprezzata ma in cui è evidente la trasformazione di marca clas-

sicistica in un'espressione esageratamente patetica. Allo stile originale della Niobe sembra assai affine una magnifica testa trovata sulla pendice meridionale dell'Acropoli di Atene (fig. 630), che è senza dubbio un eccellente lavoro originale e per la quale è assai verosimile l'interpretazione che sia un'Arianna la quale guarda in rapimento dello spirito Dioniso che a lei si avvicina, interpretazione che si accorderebbe con la provenienza da un monumento della via dei Tripodi (come fig. 599 o 600, 45). Alcune antiche copie della testa pongono in ancor più chiara luce l'eccellenza dell'originale; non si sono potuti finora additare altri avanzi del gruppo che doveva essere ricco di figure.

Fig. 651. Ganimede sollevato dall'aquila. Statuetta in marmo. Vaticano. Da un calco patinato in bronzo. Strasburgo.

Arte attica. — Tra i contemporanei attici di Prassitele occupa il primo posto senza dubbio Leochares: sebbene, come sembra, egli fosse ateniese di origine tuttavia al pari di Skopas, suo compagno nel Mausoleo (pag. 360 ss.), sta assai sotto l'influenza peloponnesia. Da una copia in marmo purtroppo non buona noi conosciamo la figura in bronzo del suo Ganimede rapito in alto dall'aquila (fig. 651), nel quale desta ammirazione non soltanto la grazia delle membra ma anche l'arditezza di riprodurre il movimento del volo con mezzi plastici, come nella Nike di Paionios (fig. 573); il bronzo avrà permesso di rinunciare a qualsiasi sostegno. Per il confronto con questa opera di cui abbiamo sicura testimonianza, si è attribuito a Leochares anche l'Apollo di Belvedere (fig. 652): il carattere sublime della statua del Vaticano (il Museo di Basilea possiede un bell'esemplare della testa) col suo grandioso incesso e il suo sguardo raggiante di vittoria mostrano, nonostante la situazione così differente di fatto, una concordanza di forme con il Ganimede e al pari di lui danno l'impressione di un leggiero librarsi che con gli attributi da ricostruirsi nelle sue mani, il lauro

purificatorio nella destra e l'arco punitore nella sinistra, si addice non ad un'azione del dio ma ad una rappresentazione del suo essere. Il medesimo indirizzo nel gusto non si può additare nel Mausoleo al quale tuttavia sappiamo che Leochares ha lavorato (pag. 360 ss.) e neanche giustamente concorda con la maniera di Lisippo di cui pure Leochares fu collaboratore (caccia di Alessandro dedicata da Krateros in Delfi, fig. 394), cosicchè noi dobbiamo confessare che non siamo qui su terreno sicuro. Leochares sembra che sia stato spesso onorato di incarichi pubblici. Le sue statue di Zeus (« Polieus » in Atene, il « Tonans » più tardi in Roma), le quali presentavano il dio in piedi col fulmine nella destra abbassata (il Tonante inoltre con lo scettro nella sinistra) godevano di grande fama: un Apollo dinanzi al tempio di Ares in Atene figurava il dio che si adornava con una benda (confr. pag. 320) mentre l'Apollo Patroos è forse appunto quello di Belvedere. L'idealismo che appare in quest'opera si ritrova anche nella statua Rondanini di Alessandro il Grande (in Monaco), la cui testa incorniciata di riccioli ricorda l'Apollo, ma altri in ogni modo l'assegnano ad Euphranor (pag. 352 s.).

Fig. 652. Apollo di Belvedere. Marmo. Vaticano.

Tra le statue-ritratti di questo periodo come splendido esemplare domina la statua di Sofocle nel Laterano (fig. 653). In posizione salda e tranquilla col braccio sinistro appoggiato al fianco, la testa leggermente sollevata, la figura offre l'immagine ideale di un uomo perfetto, di nobile ingegno e bello di forme. Il vestito ha una disposizione chiara e delicata sul petto, al disotto si riunisce in grandi masse e ciascun partito di pieghe si fa valere in tutta la sua pienezza. L'originale apparteneva probabilmente alle statue in bronzo dei tre grandi tragici innalzate nel teatro di Atene per iniziativa dello statista Licurgo verso il 330. Un'ipotesi recentemente emessa che la statua del Laterano rappresenti, anzichè Sofocle, Solone è contraddetta dalla sicura iconografia del poeta. Assai simile per quanto meno attraente è la statua in Napoli di Eschine, dell'abile avversario di Demostene, la quale appunto nel suo richiamo alla figura ideale di Sofocle dà con la fedele riproduzione contemporanea

Fig. 653. Sofocle. Marmo. Laterano.

dei tratti del viso alquanto banali una involontaria caratterizzazione dell'abile avvocato.

Come la maniera individuale dei varî artisti di questo periodo, pur con tutta l'uniformità del tono fondamentale, abbia influito anche su opere di minore importanza lo prova una serie di magnifici rilievi sepolcrali; noi infatti sappiamo che anche artisti sommi come Prassitele lavorarono opere di tal genere destinate alle vie funerarie ateniesi. Il suo stile crediamo di riconoscerlo in una stele di Leida (fig. 654), quello di Skopas in alcune composizioni piene di pathos (fig. 655), la maniera più realistica di Silanion in un paio di monumenti espressivi (fig. 656). Accanto ai rilievi funerarî esistevano una volta anche numerose pitture sepolcrali di simile contenuto dipinte sul marmo con tecnica ad encausto; anche qui furono attivi i principali artisti del loro periodo come Nikias e Nikomachos (pag. 400 ss.).

L' Occidente. — In Sicilia, dopo la vittoria su Atene, saliva in gran fiore Siracusa. Sotto i due tiranni di nome Dionigi essa diventò, per l'aggiunta di vasti territorî, una grande città e valeva anzi come la città greca più splendida. Purtroppo noi non conosciamo quasi nulla di particolare; delle sculture del tempo può dare testimonianza un bell'ariete in bronzo (fig. 657). Il colossale rogo di Dionigi il vecchio (367) preannunciava il tempo futuro, come anche la sua rappresentazione nelle caratteristiche di Dioniso o la caratterizzazione di Dionigi il giovane come figlio di Apollo. Le monete siracusane decaddero a poco a poco dall'altezza raggiunta (fig. 584), pur conservando un forte riflesso di quella pura bellezza.

Fig. 654. Rilievo funerario attico. Leida.

Nella Magna Grecia occupa il primo posto l'industria ceramica. Essa probabilmente aveva fatto la sua scuola per mezzo di vasaî immigrati e aveva ricevuto la sua ispirazione sicuramente da vasi attici importati (confr. fig. 582 s. dall'Apulia); al cessare di questa importazione in seguito al disastro di Sicilia, si costituì nel-

l'Apulia una propria fabbrica di vasi, la quale tosto, ad ogni modo non esclusivamente, dominò nella Magna Grecia. Taranto, la città principale di questo territorio, che acquistava sempre maggior importanza, non fu tuttavia proprio il centro di questa fabbricazione unitaria nel suo complesso; si crede piuttosto di poter distinguere un grande numero di fabbriche diverse. L'arte prende subito la sua propria via indipendente dall'Attica. Essa ama grandi vasi e in parte forme artificiose; anche qui appare una colorazione più varia: al colore dell'argilla per le figure si accompagna il bianco per gli edifici ed altri accessorî, il giallo per gli oggetti d'oro e ornamenti simili, il rosso ciliegio ed il bruno pei vestiti che spesso sono assai riccamente ornati. Una decorazione esuberante, i cui tralci delicatamente avvolti costituiscono un forte contrasto con la vigorosa esecuzione lineare

Fig. 655. Monumento funerario di Aristonautes. Marmo. Atene.

Fig. 656. Monumento funerario di Prokleides. Marmo. Atene.

del bel periodo attico (fig. 494), domina soprattutto sul collo dei vasi. Il disegno si sviluppa in un suo scorrevole stile pittorico il quale ha un chiaro parallelo nei non numerosi avanzi di rilievi sepolcrali; la concezione inclina verso scene drammaticamente movimentate. Un genere particolarmente caratteristico è costituito dalle colossali e sontuose anfore amate in Ruvo, Canosa, Altamura, le quali riempiono le loro larghe superfici con composizioni per lo più a tre ordini, una trasformazione alquanto rigida della maniera polignotea. Stanno sotto l'influenza del teatro oltre ai soggetti per lo più tragici, e alla predilezione per un'edicola quale punto centrale della composizione, i costumi dei personaggi principali, i gruppi degli dèi nel piano superiore come in una specie di « Theologeion ». Sul vaso detto dei Persiani,

Fig. 657. Ariete da Siracusa. Bronzo. Palermo.

Dario tiene consiglio nella zona mediana, mentre al disotto viene pagato il tributo di guerra al tesoriere; ma al disopra le divinità greche prendono sotto la loro protezione la minacciata Ellade mentre l'Asia si lascia sedurre da Apate (l'« Inganno »). Una tale rappresentazione della guerra persiana del V secolo poteva contare su un particolare interesse soltanto dopo le nuove guerre persiane di Alessandro. Altre grandi anfore presentano scene mitiche formatesi nelle recenti tragedie, come Medea (fig. 658), la morte di Tersite, o (particolarmente frequente) l'Averno, la casa di Ade, i giudici dei morti e i dannati famosi, Orfeo ed Eracle come dominatori della morte (fig. 659), scene che appaiono anche in monumenti funerarî e di cui si è a ragione congetturato il rapporto con la credenza nei misteri orfici. Il rovescio dei vasi presenta scene del culto intorno alla tomba e indica così la loro destinazione sepolcrale. Una particolare varietà accenna secondo alcuni a Taranto. Essa imita le rappresentazioni di farse là comuni (scene fliaciche), un genere locale di dramma satirico, che si svolgeva in una festosità grossolana, con scene di parodia e costumi burleschi. Ma siccome un esemplare firmato di questo genere di vasi ci riporta ad Assteas, pittore della Lucania, non è da escludere che tale genere sia piuttosto di quella regione.

Fig. 658. Grandiosa anfora apula (Vendetta di Medea) da Canosa. Monaco.

Infatti anche la Lucania, dove Poseidonia (dal 273 Paestum) ebbe un suo proprio stile, ci presenta per tutto il IV secolo una ricca produzione ceramica. In Poseidonia appare appunto Assteas come un pittore notevole; il suo compagno Python (Alcmene sul rogo) gareggia per la ricchezza di colorito nonostante una certa rigidezza di disegno appunto con la pittura su tavola, ad ogni modo conservando il fondo nero. La restante Lucania, dalla quale provengono vasi non molto numerosi e ancora strettamente legati all'elemento attico, presenta un gusto più semplice. Un quadro assai espressivo (fig. 660) mostra Aiace impazzito dopo la sua folle irruzione san-

Fig. 659. Rappresentazione dell'Ade. Da un vaso di Ruvo. Monaco.

guinaria in mezzo al gregge: la testa emergente in basso a sinistra e disegnata valendosi del contorno della gamba della figura in piedi ha tratto all'interpretazione di Ulisse che interroga Tiresia nell'Ade. Ma anche se questa testa dovesse essere antica essa non sarebbe originale. In complesso le forme dei vasi divengono più pesanti e più artificiose, i colori più ottusi, il disegno talvolta più manierato, talvolta più sciatto (così nelle figure ammantate del rovescio); si riconosce chiaramente che ci si è spostati più in là dal centro di movimento. Isolata agisce anche la comedia osca, una volta con iscrizione incisa. Una famiglia osca di vasaî (Berii) lavorava in Teano nella Campania sotto l'influenza apula la quale anche altrove è osservabile in questa regione, ad ogni modo senza raggiungere la scorrevole facilità e la grazia dei modelli. Al contrario si distingue questa ceramica per la finezza dell'argilla, per il bel colore nero brillante, per le forme piene di gusto, e in parte per l'ornamento a rilievo dei vasi ai quali, essendo imitazioni di vasi in bronzo, mancano le pitture. Per quanto tempo ancora sia stata esercitata la pittura vascolare non si sa con certezza; difficilmente al di là del III secolo: dopo la conquista romana (Paestum 273, Taranto 272, definitivamente 212) essa sembra aver avuto fine.

Fig. 660. Aiace in furore. Vaso lucano da Pisticci. Parigi.

XI. — IL PERIODO DI ALESSANDRO E DEI DIADOCHI (336-281).

La divisione greca in piccoli stati era irremissibilmente perduta dal momento in cui una forte potenza guidata da un duce geniale quale Alessandro il Grande (fig. 661) si poneva a capo di tutto il mondo greco. Ma col cessare dell'indipendenza sparirono ben presto nelle piccole comunità anche i mezzi di una vigorosa attività intellettuale ed artistica. Il nuovo mondo greco sotto la guida macedone era rivolto verso l'oriente. All'oriente, che una volta aveva donato alla civiltà e all'arte greca così ricchi impulsi, furono indirizzate ora in cammino inverso le correnti della cultura greca, alle quali esso tuttavia poteva ancor sempre mescolare una buona parte dei suoi elementi caratteristici. E con l'oriente si presentò ai Greci anche la monarchia in una potenza ad essi fino ad allora sconosciuta. È vero che i tiranni siracusani avevano già avvezzato l'occidente greco alla forma monarchica, anzi perfino alla divinizzazione dei principi (pag. 374) ed in oriente Mausolos aveva già tratto l'arte greca a servizio del suo sforzo monarchico (pag. 359 ss.). Così il suolo era adunque preparato per la grandiosa pompa orientale con la quale Alessandro amava di circondare la nuova potenza mondiale. Ma furono artisti greci e forme dell'arte greca che dettero l'aspetto al nuovo contenuto. Dei quattro regni nei quali dopo la battaglia presso Salamina di Cipro (306) si spezzò la potenza mondiale di Alessandro, la Macedonia sotto Cassandro e la parte occidentale dell'Asia Minore sotto Lisimaco potevano poggiarsi sull'arte fino ad allora greca; Seleuco e Tolemeo trovarono invece nelle ampie regioni dell'impero sirio e della valle del Nilo avanzi vitali di antiche civiltà, con le quali bisognò mettere in armonia la nuova civiltà ellenistica. In complesso questo processo di trasformazione dallo stato libero o dal governo persiano a satrapie in monarchia ellenistica occupò un mezzo secolo; nell'anno 281 morirono gli ultimi dei Diadochi, Lisimaco e Seleuco, e Filetero fondava il regno pergameno. Pochi anni più tardi la Magna Grecia cadeva sotto il dominio di Roma.

Fig. 661. Alessandro il Grande. Su una moneta di Lisimaco.

Architettura. — Raramente all'architettura furono posti tanti e così grandi compiti, in parte nuovi, come in questi cinquant'anni, ma quasi nulla di ciò si è conservato ed anche le notizie letterarie sono scarse. Dinanzi a tutti gli altri sta il compito della costruzione di città nei paesi da poco conquistati al mondo greco: settanta nuove città avrebbe fondato Alessandro sino nella lontana India. Per l'impianto generale delle città continuò a valere la « maniera ippodamea » (pag. 307); piani di città quali quello di Sicione, ricostruita da Demetrio, di Mileto, di Priene (fig. 662), di Kremna nella Pisidia, mostrano ancor oggi la rete di strade che si tagliano ad angolo retto, rete che in Priene ed in Kremna si ottenne perfino dal suolo fortemente inclinato, con l'aiuto di appianamenti della roccia, di mura di sostegno (fig. 663) e di scale tra le strade parallele di differente livello. Un singolare esempio di applicazione pedantesca delle « regole ippodamee » era offerto dalla capitale della Bitinia, Nicea. Le mura della città costituivano un quadrato con porte nel mezzo di ciascun lato. Queste erano riunite tra loro dalle due strade principali

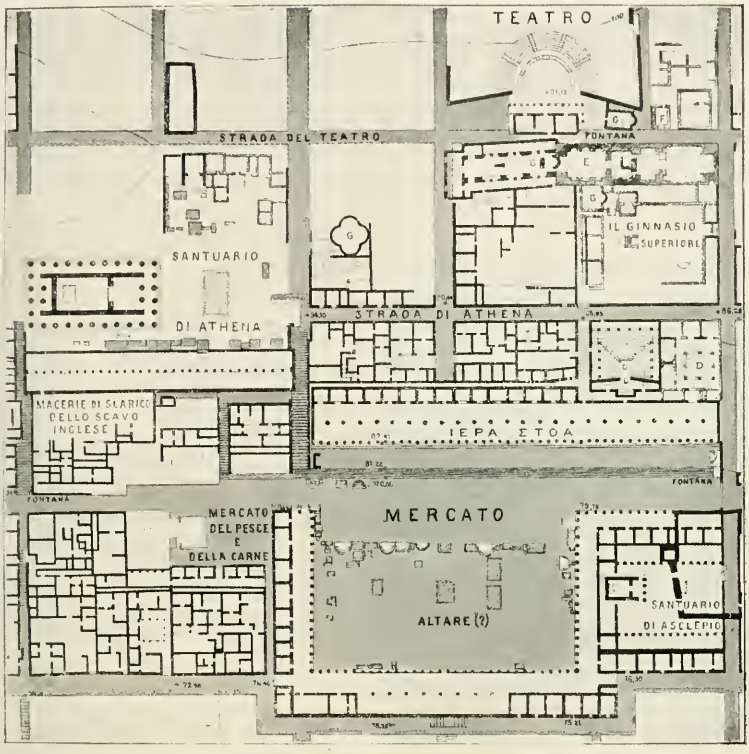


Fig. 662. Pianta della parte centrale della città di Priene. (Wiegand-Schrader).

nel cui punto di incrocio, nel centro della città, si trovava un ginnasio, cosicchè dal suo mezzo si potevano vedere tutte e quattro le porte; piano anche più regolare di un accampamento romano. La « bella » Rodi (408) ed Alicarnasso innalzata nel 370 da Mausolos a capitale caria avevano, corrispondentemente alla loro posizione intorno al bacino del porto, trasformato il sistema ed avevano imitato la disposizione di un teatro con i suoi accessi e gradinate (fig. 588). In Siracusa, la quale sotto Dionigi il vecchio era rapidamente divenuta la più sontuosa città del mondo greco di allora, il palazzo dei tiranni aveva trovato il suo posto al di là della città nuova nell'isola di Ortigia; in Alicarnasso il palazzo giaceva ad un'estremità della città di fronte all'isola Zephyrion posteriormente unitasi alla terraferma e vicino, dietro lo stretto, stava il porto militare coperto. Per Alessandria, la quale nel 332 fu impiantata sulla costa pianeggiante presso il villaggio egiziano di Rhakotis, Deinokrates, corrispondentemente alla conformazione del territorio della città, tornava alle strade principali e secondarie che si incrociano ad angolo retto e dette al palazzo reale con

tutti i suoi edifici annessi (Mouseion) uno spazio assai grande nelle vicinanze del porto militare. Antiochia (300), dopo Alessandria la più grande e la più bella delle nuove capitali, col palazzo su un'isola, aveva avuto da Xenaios la medesima disposizione rettilinea. Un grandioso esempio del modo in cui anche le più difficili condizioni di terreno potessero essere adattate ad un regolare piano di città, facendo riempimenti o gettando ponti sui borri, scavando gallerie o costruendo argini, è offerto dagli avanzi della Seleucia Pieria, porto di Antiochia, mentre il sobborgo di Daphne sull'Oronte, ricco di parchi e di edifici, celebre per il suo santuario di Apollo con la statua di Bryaxis, i suoi boschetti di lauri, i suoi impianti di acque conservò sino al termine dell'antichità la fama di un luogo di delizie.

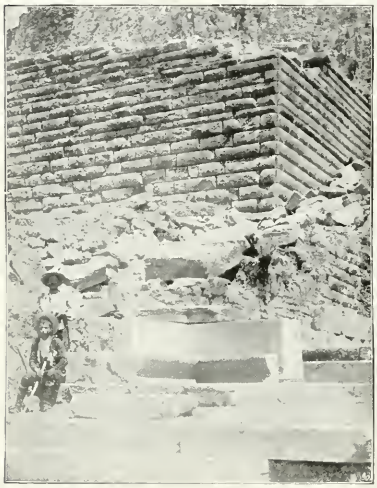


Fig. 663. Muri di sostegno in Priene.

Di tutta questa magnificenza nulla è giunto a noi. Ma ancor oggi splende la gloria del Faro, della torre della lanterna alta più di m. 100, che Sostratos di Cnido sotto i primi Tolemei innalzò sugli scogli all'ingresso del porto di Alessandria di fronte al palazzo reale, e che fu compiuta circa verso il 280. La costruzione era a tre piani. Sopra un potente basamento quadrangolare di 30 m. di lato, che nella sua rastremazione ricordava i piloni egiziani, si innalzava una torre ottagonale più sottile, che finalmente sopra una base circolare a forma di lanterna era coronata da una statua colossale. Qui era disposto il fuoco per illuminare la lanterna e anche una specie di osservatorio. La grandiosa opera perì soltanto nel XIV secolo.

Il nuovo spirito monarchico si imprime ancora più fortemente in alcune creazioni oltremodo grandiose per scopi effimeri. Stasikrates, al quale fu attribuito insieme ad altri il piano fantastico che a stento può credersi serio di trasformare la piramide montuosa dell'Athos in una statua di Alessandro con una città di diecimila abitanti su una mano, ricevette da Alessandro l'incarico di innalzare in Babylon per Hephaistion (morto nel 324) un rogo sontuoso il quale superava di gran lunga quello di Dionigi il vecchio celebre per la sua magnificenza (pag. 374). Sopra una superficie quadrata di uno stadio di lato (180 m.) si innalzava, pari ad una torre assira a gradini (fig. 143, 150), per cinque piani rivestiti di decorazioni dorate fino a 60 m. di altezza, dove un fregio di armi e un gran numero di statue di Sirene coronavano l'immenso edificio e tutto questo per essere bruciato! Una meraviglia simile era il carro di gala, nel quale fu portato il cadavere di Alessandro da Babylon ad Alessandria: una camera funeraria d'oro a volta circondata da colonne ioniche ed ornata esternamente da quattro grandi quadri: 64 muli tiravano il carro.

Una tendenza simile allo smisurato spingeva i Milesî verso il 300 a ricostruire il loro Didymaion distrutto (pag. 188 s.) durante la rivolta ionica, in modo che fosse

il tempio più grande del mondo greco (51 × 109 m., fig. 664) e superasse così l'Artemision di Efeso (pag. 357 s.). Come architetti sono ricordati Paionios di Efeso e Daphnis di Mileto di cui il primo aveva anche partecipato alla costruzione del tempio di Efeso. Sette alti gradini circondavano il tempio, cedendo il posto sulla fronte ad un più comodo accesso di 13 scalini (fig. 665). Delle colonne colossali (10 × 21) circondavano il diptero il cui soffitto nel pronao doveva egualmente essere sostenuto da 12 colonne, una vera selva di colonne pari agli antichi templi ionici giganteschi (Samo, Efeso, confr. pag. 188 s.). Dietro il pronao si trovava un vestibolo, il cui soffitto era sostenuto da due altre colonne. Poichè il suo pavimento era più alto di m. 1,50 del pronao, esso non era direttamente accessibile per mezzo della porta gigantesca non mai chiusa; da questo luogo sopraelevato avveniva l'annunciazione dell'oracolo. Per mezzo di lunghi corridoi coperti con volte in marmo a botte

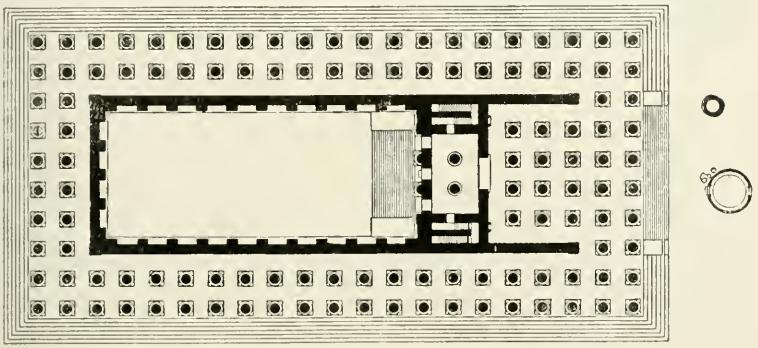


Fig. 664. Tempio di Apollo Philesios in Didymoi presso Mileto. (Wiegand).

si discendeva (m. 4,50) a sinistra e a destra nello spazio scoperto a mo' di giardino, lungo m. 58, che stava al posto della cella (confr. pag. 174). Qui vicino ad una fonte stava l'alloro sotto il quale Zeus aveva conosciuto Latona ed al di dietro una edicola ionica con l'antica immagine dell'Apollo Philesios, opera di Kanachos (fig. 397), ritornata dall'esilio persiano. Dei pilastri nelle pareti ripartivano il muro di cinta; nei capitelli (fig. 666) ed altrove si dispiegava una ricca ornamentazione anche con elementi figurati, che con le sue molli spirali ricorda i tralci dei vasi dell'Italia meridionale. Un'assoluta novità è la conformazione del capitello d'angolo (recente) del peristilio; invece della solita voluta sporge verso l'esterno una poderosa protome di Grifo mentre la seconda voluta delle fronti, rivolta verso l'interno, è sostituita da teste di divinità. Il fregio presenta tralci e al centro di ciascun intercolumnio delle teste di Medusa. Non vi era opistodomo. La costruzione, la quale superò le forze degli iniziatori, progredì lentamente e con interruzioni. Finalmente il tempio si arrestò incompiuto.

Di fronte a tali opere gigantesche appare un complesso modesto ciò che noi sappiamo di Atene. Al principio del nostro periodo (prima del 315) gli Ateniesi innalzarono in Delo un edificio importante e assai particolare, il « Portico dei Tori ».

Fig. 665. Gradinata di accesso al Didymaion.

Fig. 666. Capitello di pilastro. (Frammento del Didymaion).

lungo m. 67 (fig. 667 s.); un vestibolo dorico a sud conduceva ad una lunga sala illuminata da finestre e con la parte centrale più profonda; al di dietro vi era una stanza con un altare, delimitata da pilastri con capitelli a forma di avancorpi di toro (fig. 668), quali già noi conosciamo dalla Persia (fig. 216), e rischiarata da un attico collocato alto e formato da pilastri (« colonne attiche »). La congettura che si abbia da riconoscere qui il celebre « Altare delle corna » è insostenibile, la nuova ipotesi che qui sia stata collocata come dono votivo una nave d importanza storica non è ancora sufficientemente accertata. In Atene stessa i compiti architettonici erano più semplici; si contentavano di alcuni monumenti privati per vittorie musicali, tra i quali Nikias (319) copiava debolmente la facciata della parte centrale, e Thrasyllos (319, ampliato nel 270) al disopra del teatro (fig. 500, 4) l'ala meridionale dei Propilei. Licurgo, l'abile finanziere che governò Atene, innalzava il Lykeion, nel quale si stabilirono i Peripatetici. A lui si doveva anche il completamento del grande teatro. Philon (pag. 346), il costruttore dell'arsenale, provvide verso la fine del secolo l'edificio sacro di Eleusi di un grande vestibolo a 12 colonne (fig. 532).

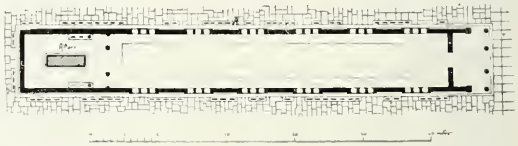


Fig. 667. Il portico dei Tori in Delo. Pianta. (Nénot).

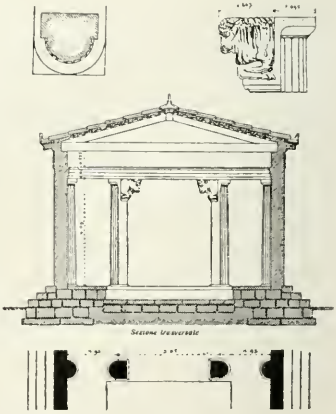


Fig. 668. Il portico dei Tori in Delo. Spaccato. (Nénot).

La pittura ionica. — La pittura ionica del IV secolo, una continuazione del-

Fig. 669. Le « Nozze Aldobrandini ». Vaticano.

l'« asiatica » (pag. 344 ss.), risplende soprattutto per il nome di Apelle di Colofone, il quale tuttavia per lo più visse nella vicina Efeso e per ciò fu detto efesio, un uomo che aveva molto viaggiato (pag. 342) e di ampia cultura, discendente da un'antica famiglia di artisti. Egli occupò nella pittura il posto che Prassitele ebbe nella scultura e anzi dai posteri veniva considerato come il primo pittore di tutti i tempi. Oltre che maestri nella sua patria egli aveva anche seguito l'insegnamento di Pamphylos in Sicione. Nella composizione e nella disposizione dello spazio egli concedeva ad altri il primato; la sua dote principale, accanto ad un accurato disegno frutto di un esercizio instancabile, stava nella delicata grazia naturale, una dote puramente ionica, che lo induceva a deporre il pennello al giusto tempo (manum de tabula) e gli fece rinunziare all'encausto così ricco di effetto per la tecnica a tempera più comoda. Sebbene egli al pari degli altri contemporanei si contentasse degli antichi quattro colori (pag. 280), sapeva tuttavia raggiungere i maggiori effetti con tutti i mezzi pittorici; egli adoperava nella maniera più efficace specialmente i riflessi. Ma inoltre egli con una velatura scura raggiungeva un'intonazione unitaria del tutto, questa nello stesso tempo per la durabilità maggiore offriva un surrogato per la tecnica a fuoco dell'encausto (pag. 343). La sua Artemide cacciatrice fra lo sciame delle sue compagne gareggiava per grazia con quella dei versi omerici (Od. VI, 102 ss.). Il suo più celebre quadro era l'Afrodite Anadyomene emergente col bel corpo dalla schiuma marina, nell'atto in cui essa premeva con le due mani le umide trecce, tutta piena di grazia e dagli occhi radiosi; l'immagine era una delle meraviglie degne di essere vedute nel santuario di Asclepio in Coo, più tardi nel tempio di Cesare in Roma. I suoi quadri si distinguevano oltre che per la grazia e per i pregi pittorici per una sorprendente vivezza; per questo Herondas loda dell'artista un sacrificio del toro. Non minore gloria Apelle si acquistò con i suoi ritratti di cui era lodata la vivezza e la somiglianza parlante. Numerosi quadri glorificavano Filippo ed Alessandro con molti dei loro generali; in modo particolare in quadri movimentati di cavalieri (ad esempio Antigono). L'idealizzazione alquanto cortigiana del gran re quale figlio di Zeus, con il colore scuro della pelle invece di quello chiaro naturale e col fulmine di Zeus nella mano che luccicava dal fondo scuro (nell'Artemision di Efeso) oppure in compagnia di Nike e dei Dioscuri, altri figli di Zeus, gli guadagnò il favore di Alessandro e il privilegio di pittore aulico. Sembra anche che non sia

Fig. 670. Contesa di Achille con Agamennone. Pittura parietale nel portico del tempio di Apollo in Pompei. (Steinbüchel).

stata a lui estranea l'allegoria, tanto utile per l'arte cortigiana, se il quadro della Calunnia, ricostruito con predilezione dagli artisti del Rinascimento, un aggruppamento vivente di tutte le cattive passioni, in realtà appartenne a lui; esso sarebbe stato ispirato da un intrigo del suo rivale Antiphilos (pag. 385). Affine era la rappresentazione di Alessandro come vincitore sul carro con la Guerra imprigionata; un altro quadro rappresentava tuono, fulmine e lampo tuttavia personificati. Anche una processione del capo degli eunuchi di Efeso, Megabyzos, attrasse il suo pennello. Egli fu soprattutto un pittore altrettanto fecondo quanto popolare; perciò di nessuno erano raccontati tanti aneddoti quanti di lui. Nello stesso tempo egli fu anche scrittore.

L'apparizione sorprendente di Alessandro occupò anche da parte di altri la pittura di questo tempo, così il più celebre quadro di Aetion (anche questo un quadro a tempera) rappresentava le nozze di Alessandro con la principessa battriana Rossana (327): un tema il quale è divenuto celebre per l'imitazione gareggiante del Sodoma sulla base della descrizione di Luciano. L'onesta riservatezza nell'aspetto della sposa è celebrata anche in un altro quadro di nozze del medesimo artista. In ambedue i quadri apparivano delle fiaccole là nella mano del paraninfo Hephaistion, qui in quella della madre della sposa; probabilmente erano così raggiunti effetti di luce simili a quelli di Apelle, al che nel quadro di Rossana offriva occasione lo sfondo più ricco. Anche nel quadro delle nozze di Piritoo opera di Hippys viene ricordata una lampada pendente accesa. Con tutti questi quadri di nozze si può

Fig. 671. Eracle e Nesso. Pittura parietale pompeiana dalla Casa del Centauro.

Fig. 672. Danae e i marinai. Pittura parietale pompeiana.

paragonare una pittura scoperta in Roma nel 1606 e dal primo possessore detta le « Nozze Aldobrandini », ora conservata nella Biblioteca Vaticana (fig. 669), se anche adopera mezzi pittorici più semplici. Essa presenta nel mezzo la sposa velata alla quale Afrodite rivolge la parola d'incoraggiamento, a destra di lei lo sposo dal colore più scuro seduto sulla soglia, alle due estremità dei gruppi di donne e di fanciulle che preparano il bagno nuziale o intuonano l'imeneo. La diseguaglianza di composizione di quest'ultimo gruppo fa congetturare che qui ci sia conservata solo la trasformazione di un più antico modello.

Tra i pittori di Alessandro può essere qui annoverato pure Antiphilos, anche se egli non era uno ionio ma proveniva dall'Egitto, il preteso rivale di Apelle. Al pari di questi egli glorificò Filippo ed Alessandro in compagnia di Athena, l'ultimo anche come fanciullo e così anche Tolemeo come cacciatore. Tra i suoi quadri mitologici era particolarmente celebrato un Satiro spiante (un motivo preferito). Un altro lato di questo artista versatile lo rivelavano i suoi quadri di genere, i primi esempî della « rhopographia » (pittura di piccole cose), la quale riteneva degni di essere rappresentati artisticamente anche i fatti minori e più umili della vita giornaliera. Così egli dipingeva delle filatrici di lana intente al lavoro; il suo fanciullo che soffiava sul fuoco, col riflesso sul viso, si ricollega a quella pittura di effetti di luce sopra ricordata. Infine egli era considerato l'inventore di rappresentazioni in

Fig. 673. Statua di Agias. Marmo. Delfi.

Fig. 674. Ares Ludovisi. Marmo. Roma, Museo delle Terme.

caricatura (grylli, confr. fig. 796); tanto in queste come nei quadretti di genere egli doveva trovare numerosi imitatori. Oltre a tutto questo veniva riconosciuta la sua celebre « facilità », cosicchè egli godette di grande considerazione.

Si contrapponeva ad Apelle Protogene della città caria di Kaunos, un pittore di grande importanza e riconosciuto da Apelle stesso come pari, ma che a differenza di lui non poteva mai rimanere contento della tormentata esecuzione dei suoi quadri a tempera e oltre a ciò facilmente cadeva nell'esagerazione. Atene fu sede principale delle sue creazioni nel decennio tra il 330 e il 320. Rodi lo fu verso la fine del secolo. In Atene godeva di grande popolarità una figurazione dell'eroe marinaresco Paralos e di Ammonias, rappresentanti delle due grandi navi attiche di stato di egual nome; l'interpretazione popolare vi vedeva l'incontro di Ulisse con Nausicaa. Anche un ritratto della madre di Aristotele appartiene a questo tempo, forse anche uno di Philiskos, probabilmente il maestro di Alessandro. Alessandro stesso fu glorificato da Protogene per consiglio di Aristotele; con l'aggiunta di Pan egli celebrava il conquistatore dell'India come un nuovo Dioniso, giacchè anche a questo figlio di Zeus una volta nella sua spedizione indiana era stato a lato il demone dai piedi caprini, l'autore del pànico. Al tempo della dimora in Rodi appartengono tra l'altro l'eroe locale Ialysos con un cane vicino, faticoso lavoro di sette anni, probabilmente ridipinto per intero quattro volte, ed un Satiro in riposo con i flauti in mano (originariamente ammirato anche per la figura accessoria di una pernice, che il pittore più tardi cancellava); il quadro appartiene al periodo dell'assedio di Rodi per opera di Demetrio (304). Queste pitture sembrano rivelare anche qui un contrasto con quelle di Apelle, una predilezione per i motivi idilliaci.

Fig. 675. Apoxyomenos di Lisippo. Marmo. Vaticano.

Protogene inoltre era bronzista e scriveva teoreticamente della sua arte.

Verso questo periodo viveva anche Theon di Samo. Egli era celebrato per la sua arte di eccitare vivamente la fantasia dello spettatore. Un guerriero che si precipita nella battaglia, Oreste che uccide la madre ed Egisto, la sua ossessione, la profetessa Cassandra, il citaredo ispirato Thamyras erano motivi del suo genere. Si conosce di lui anche un intero ciclo di scene troiane; questo fu portato poi in Roma e fu forse imitato nel portico del tempio d'Apollo in Pompei (fig. 670).

Verso la Siria richiamano due altri pittori ambedue messi in rapporto con la regina Stratonice. Ktesikles eternava un'avventura amorosa della regina con un pescatore; di Artemon viene menzionato il suo ritratto. Altrimenti egli dipingeva sog-

getti mitici specialmente imprese di Eracle, che noi (ad esempio Eracle e Deianira, fig. 671) al pari della sua Danae ammirata dai marinai (fig. 672) possiamo forse riconoscere in pitture pompeiane, per quanto in una certa trasformazione. I suoi quadri erano apprezzati anche in Roma.

Lisippo. — Il più grande scultore del suo tempo è senza dubbio Lisippo di Sicione. La sua attività si svolse interamente nella seconda metà del secolo. Esclusivamente bronzista ma capace di sviluppare questa arte fino alla più grande virtuosità, ha chiaramente subìto oltre alle tradizioni della scuola policletea da cui egli usciva, anche l'influenza di Skopas. La statua del vincitore Agias di Farsalo (fig. 673), ritrovata in Delfi, statua che fu creata verso il 340, è stata riconosciuta come lisippea per la posizione leggiera e le proporzioni snelle del corpo. D'altra parte nel volto v'è qualche cosa del pathos scopadeo. E si è additata la sua affinità con l'Eracle Lansdowne (fig. 611). Per il passaggio dalla maniera scopadea alla lisippea si può accennare all'Ares seduto (fig. 674), il cui volto presenta più tratti di Skopas che di Lisippo mentre la posizione abbandonata e disciolta porta interamente già l'impronta di quest'ultimo, senza che noi tuttavia dobbiamo vedere in esso una vera e propria opera di Lisippo. Forse si può pensare al suo compagno Leochares. Oltre agli antichi maestri Lisippo ha anche studiato con ardore la natura e su questi studî ha fondato i suoi progressi principali. Con miglior successo di Euphranor (pag. 353) egli comincia a modificare le proporzioni tradizionali e ad introdurre una maggiore leggerezza nelle forme del corpo e nella posizione. Una sicura conoscenza dello stile lisippeo maturo lo dà l'Apoxyomenos nel Vaticano (fig. 675), il cui originale era in Roma al tempo dell'imperatore Tiberio; un giovane si toglie con la strigile la polvere della palestra. L'arte di rappresentare ritmicamente posizioni tranquille ma animate da una mobilità elastica e di nobilitare occupazioni comuni con la bellezza

Fig. 676. Palestrita che si allaccia il sandalo. Marmo. Londra, Lansdownehouse. (Testa Fagan; il tronco è stato tolto via).

delle forme, cioè la celebre eleganza del maestro, è qui sviluppata al sommo grado. Di fronte al « Canone » di Policleto, nell'Apoxyomenos le gambe e le braccia appaiono più snelle, il tronco più corto, la testa più piccola; la posizione distanziata dei piedi accresce la leggerezza e la mobilità. Il viso piuttosto individuale ha dei tratti leggermente tesi. I capelli sono trattati con maggiore delicatezza e libertà, nella loro modellatura si è avuto riguardo all'effetto della luce e dell'ombra. Questo elemento pittorico appare anche nella trattazione del corpo che differisce sostanzialmente da quella più antica. Oltre ai muscoli contribuisce all'aspetto la pelle mobile, specialmente là dove essa è alquanto tirata per lo stendere delle braccia (un motivo assai amato), e fa apparire il corpo più asciutto. A questo si aggiunge un'importante innovazione di Lisippo; mentre le statue più antiche erano quasi unicamente destinate ad una sola veduta, Lisippo aggiunge la terza dimensione, e crea quindi non per una tale veduta ma col senso più vivo per l'elemento spaziale. Che le sue statue perciò raggiungano piena libertà di movimenti e presentino chiare ed efficaci vedute da tutti i lati, è soltanto una conseguenza necessaria di questa concezione della natura assolutamente diversa. Le sue opere non debbono essere soltanto abbracciate con l'occhio; noi dobbiamo immaginarci corporeamente in esse per cogliere e sentire tutta la ricchezza di vita che vi si nasconde. Perciò è propria delle figure di Lisippo una naturalezza quasi presupposta; ad essa non meno che alle proporzioni più leggere si riferiva l'espressione del maestro che Policleto avesse modellato gli uomini così come sono realmente, egli invece come appaiono. Numerose statue di vincitori olimpici resero popolari questi principî fondamentali. Appartiene qui anche la statua erratamente interpretata come un Ermete che si lega il sandalo (fig. 676); egli è un palestrita il quale nella preparazione agli esercizi si toglie i sandali e nello stesso tempo getta uno sguardo sui compagni che già sono in lizza, una meravigliosa immagine di vivacità giovanile in una concezione artistica di tranquillità monumentale. Carattere puramente lisippeo presenta l'Ermete in riposo di Na-

Fig. 677. Ermete in riposo. Bronzo. Napoli.

poli, una delle più belle statue in bronzo dell'antichità (fig. 677), elogiata con ragione anche per la rappresentazione perspicua ma artisticamente contenuta di una mobilità instancabile.

Una concezione così individuale dell'uomo favoriva anche il ritratto. Tra i ritratti di Lisippo, nei quali egli sapeva unire la somiglianza con una caratterizzazione spirituale, i più numerosi e i più celebri erano quelli di Alessandro il Grande, talvolta in atto di guardare il cielo, poggiandosi alla lancia con la quale aveva conquistato il mondo, talvolta a cavallo con i suoi generali in battaglia o alla caccia del leone (gruppo di Delfi, opera comune con Leochares, pag. 373). Un busto insufficiente e slavato ma provvisto del nome, ora al Louvre (fig. 678), affine per l'espressione tesa e per la sua trattazione « magra »

Fig. 678. Alessandro il Grande. Erma Azara. Marmo. Louvre.

Fig. 679. « Alessandro con la lancia ». Statuetta in bronzo. Parigi.

all'Apoxyomenos dà soltanto una pallida idea della concezione di Lisippo tanto più che della statua, alla quale secondo ogni verosimiglianza apparteneva questo tipo dell'Alessandro con la lancia, possediamo anche solo un debole riflesso in una statuetta in bronzo assai danneggiata (fig. 679). Assai più perfetta ci si presenta la maniera di Lisippo in una bella testa di Pergamo (fig. 680, confr. 661) la quale in ogni caso soltanto attraverso l'azione intermediaria di un cammeo appare imitata su un posteriore medaglione d'oro (fig. 681) ed assicura anche per il primo quella posizione della testa piena di espressione che si poteva indurre pure da altri elementi. L'aspetto leonino, lo sguardo vago e il suo umido splendore sono vantati nei ritratti lisippei di Alessandro; questi pregi fecero di lui il privilegiato ritrattista

Fig. 680. Alessandro. Marmo. Da Pergamo. Costantinopoli.

del re. Anche i generali di Alessandro furono eternati da Lisippo. Particolarmente celebrato era il gruppo equestre dei 25 compagni caduti al Granico che dalla città macedone di Dion fu trasportato più tardi in Roma: noi possiamo farci un'idea del carattere dei cavalieri da una statuetta in bronzo del re, proveniente da Ercolano. Di ritratti di letterati vengono ricordati quello di Socrate e di Esopo; al primo risale il nobile ed illuminato tipo conservato al Louvre. L'« Esopo Albani », la delicata figura di un gobbo, è di posteriore origine, forse di età ellenistica.

Che le proporzioni di Lisippo comportassero una grande varietà lo mostrano le sue molte statue di Eracle, nelle quali egli fissava per sempre l'ideale dell'eroe giovane o barbato. Se questo ideale presentava soprattutto la vigoria fisica dell'eroe, Lisippo sapeva tuttavia renderlo con differenti intonazioni. Talvolta l'eroe era colto nell'atto delle sue fatiche (le 12 fatiche in Alyzia, confr. fig. 682) oppure con la testa appoggiata alla mano sedeva contristato su una cesta (della stalla di Augia, colosso in Taranto, più tardi in Roma, infine in Costantinopoli), o altrimenti si appoggiava stanco alla sua clava dopo l'ultima fatica, quella delle Esperidi (fig. 683). Talvolta prendeva parte bevendo al banchetto degli dèi (Epitrapezios, fig.

Fig. 681. Alessandro il Grande. Medaglione d'oro da Abukir.

Fig. 682. Eracle con la cerva. Da Torre del Greco. Bronzo. Palermo.

684, alta soltanto un piede). In molte di queste statue il contrasto tra la natura propria dell'eroe e la sua situazione momentanea si presenta adoperato come mezzo per dare nuova vivezza a soggetti molto trattati. Al di là di Eracle conducevano le statue di Lisippo figuranti Zeus (colosso in Taranto, alto m. 17), che per altro non sono sufficientemente note. Celebre era anche il Poseidon Istmio che difficilmente sarà da identificare con la statua del Laterano col piede rialzato; se la sua testa è stata riconosciuta con ragione in un busto del Vaticano (fig. 685), allora i tratti tormentati di questo marinaio mostrano fino a qual grado Lisippo umanizzava e individualizzava i suoi dèi. Nulla di sicuro è tramandato sopra l'Eros di Lisippo in Tespie, che tuttavia per ragioni stilistiche si può riconoscere nell' elastico fanciullo che tende l'arco. Nel suo Kairos finalmente (confr. fig. 697 e 1077), il dio dell' istante favorevole, che passa rapidamente dinanzi con piede alato tenendo la bilancia nel « taglio del rasoio » e spingendo giù uno dei piatti, Lisippo toccò una nota, che tosto doveva condurre al sovraccaricamento allegorico, quale la pittura di questo tempo già conosceva (pag. 384): l'allegoria fiorisce in ogni tempo nell' arte cortigiana.

Fig. 683. Commodo in aspetto di Eracle in riposo. Copia da un'opera di Lisippo con testa mutata. Marmo. Firenze, Palazzo Pitti.

Solo raramente Lisippo si è messo nel campo delle rappresentazioni femminili (Muse). Tuttavia è senza fondamento stilistico l' attribuzione a lui delle statue della grande e piccola Ercolanese (fig. 951); il loro panneggiamento è di carattere prassitelico (fig. 644 ss.) e i tratti lisippei del volto sono più che dubbî. Elogiate sono anche delle vive rappresentazioni di animali (cavalli, cani, leoni); tali figurazioni erano interamente sul suo indirizzo (confr. fig. 657).

Lisippo sta nella prima schiera dei grandi artisti greci tanto per il numero delle sue opere (non se ne contavano meno di 1500) quanto per la ricchezza dei suoi « soggetti », per il tratto realistico nella riproduzione delle forme del corpo, per la vigoria individuale di cui sapeva animare le figure, per la naturalezza dei

Fig. 684. Eracle Epitrapezios. (Ornamento di tavola). Dal gesso (originale perduto).

Fig. 685. Testa di Poseidon. Marmo. Vaticano.

suoi motivi di posizione, per l'accentuazione della spazialità. Considerato dal punto di vista puramente formale egli è il perfezionatore della scultura greca, per quanto egli rimanga dietro a Fidia per il carattere ideale del contenuto. Così egli ha stabilito anche per le età seguenti un genere di linguaggio artistico universale. Un lato debole del suo indirizzo realistico si mostra subito nel naturalismo di suo fratello Lysistratos; questi faceva i suoi ritratti ritoccando delle immagini in cera che traeva da forme in gesso prese sul vivo. Come un millennio prima nell'Egitto (pag. 48 s.), questo certo non era un procedimento del tutto meccanico ma tuttavia doveva condurre ad un' eccessiva valutazione non artistica dell' illimitata fedeltà alla natura. Il ritratto di un vincitore olimpico (fig. 686) presenta pur nell' assoluta maestria della fusione in bronzo e con una riproduzione del viso e del deforme naso schiacciato che par calcata sulla natura una così cosciente stilizzazione delle manierate sopracciglia e dei capelli e della barba — solo i baffi hanno una forma singolarmente compatta come

Fig. 686. Testa di atleta vincitore. Bronzo da Olimpia. Atene.

questo sarebbe inevitabile in un'impronta dalla natura — che si potrebbe vedere in esso un'opera di indirizzo lisistrateo. Ma la natura di un violento pugilista che confida solo nella forza del suo corpo è portata tuttavia ad un effetto unito e vigoroso.

Oltre che da Apelle e da Lisippo, Alessandro si faceva volentieri ritrarre dall'incisore di gemme Pyrgoteles; tuttavia finora non si è potuta additare alcuna gemma di questo artista. Noi siamo in vece richiamati alle monete, che per la prima volta il re Lisimaco fece coniare con l'immagine del gran re (fig. 661). Fino nel periodo più tardo dell'antichità si è moltiplicata l'immagine di Alessandro; una prova eloquente di questo sono i medaglioni trovati in Tarso e in Abukir (fig. 681) insieme ad altri che avevano rappresentazioni contemporanee.

Fig. 687. Pugilista seduto. Bronzo. Roma, Museo delle Terme.

Fig. 688. Giovanetto orante. Bronzo. Berlino. (Braccia erratamente restaurate).

Gli scolari di Lisippo. — Intorno a Lisippo si formò una grande scuola. Dei suoi figliuoli Euthykrates, il suo erede, era assai simile al padre, più rigido, più severo e non dotato della sua eleganza; al suo indirizzo si potrebbe attribuire la statua in bronzo di un pugilista seduto (fig. 687) trovata in Roma. Stilizzata nel corpo con un naturalismo severo e inesorabile, che sorprende in modo particolare nella barba e nei capelli, essa presenta con rude verismo un eroe della palestra e non dimentica di accentuare perfino le deformazioni e le ferite. La singolare mescolanza di queste caratteristiche apparentemente contrastanti ha condotto a datazioni assai diverse, perfino al V secolo; contro di ciò non solo parla la circostanza esteriore del guantone da pugilato con corregge a spigolo acuto che è stato introdotto solo tardi ma anche la libera composizione spaziale della figura, cosicchè non si erra riportandola a quest'epoca o all'ellenismo ancor più avanzato. Lo scolaro di Euthykrates, Teisikrates, si avvicinava di nuovo tanto alla maniera di Lisippo che non si potevano distinguere alcune

Fig. 689. Dio fluviale (Eurota di Eutychides ?). Marmo. Vaticano.

delle loro opere. Anche Teisikrates, come in generale i lisippei, soleva volgere la sua predilezione alle statue di vincitori pur senza evitare soggetti ideali e mitici. La sua Latona che subito dopo il parto viene spaventata da un cinghiale, rappresentazione di un racconto che voleva spiegare il nome dello Ptoion, stava nel santuario di Apollo su questo monte della Beozia. Del « fanciullo orante » di Boedas noi possediamo probabilmente una copia nella bella statua in bronzo di Berlino (fig. 688) che è anch'essa molto vicina alla maniera di Lisippo. Chares di Rodi creò il celebre colosso del dio del sole alto m. 31 (verso il 290 a. Cr.) della cui sorte posteriore qualche cosa ci è noto ma del cui aspetto esteriore non sappiamo nulla di preciso. Una maggiore conoscenza abbiamo noi di un altro seguace di Lisippo, Eutychides da Sicione, il quale probabilmente creò per Sparta un'immagine del dio del fiume Eurota, forse l'originale di un vigoroso torso vaticano emergente dalle canne (fig. 689). Di un effetto maggiore e più duraturo fu un'altra opera di bronzo divenuta assai popolare, la dea della città Tyche) della nuova capitale siria, Antiochia, con il fiume Oronte che emerge nuotando dall'acqua ai suoi piedi (fig. 690). Noi ritroviamo l'influenza di questa creazione, movimentata e piena di grazia, per quanto di aspetto monumentale, in non poche immagini di simili personificazioni, ma se si è fatta la congettura che Eutychides sia anche il creatore di uno dei capolavori pieni di maggiore slancio del periodo ellenistico, la Nike di Samotracia (fig. 691 s.), si presentano grandi dubbî per essa. Fatta anche astrazione dalla meravigliosa padronanza che lo scultore rivela nella tecnica in marmo e che certo poco va d'accordo con l'arte di un bronzista, già la motivazione esteriore di questa congettura non ha solido appoggio. Si ritiene a causa della rappresentazione simile di una Nike sulle monete di Demetrio Poliorcete (fig. 693), che la statua di Samotracia glorificasse la vittoria navale decisiva che questo principe nel 306

Fig. 690. Tyche di Antiochia, opera di Eutychides. Marmo. Vaticano.

FANCIULLA SACRIFICANTE.
STATUA IN MARMO DA PORTO D'ANZIO. MUSEO DELLE TERME, ROMA.

riportò nelle acque di Salamina di Cipro su Tolemeo ed in seguito alla quale egli e gli altri Diadochi insieme assunsero il titolo di re. Ma il monumento di una tale vittoria difficilmente avrebbe potuto trovare collocazione in Samotracia che stava completamente sotto l'influenza di Tolemeo. L'immagine della moneta non concorda inoltre in elementi importanti con la statua: in essa la Nike ha cintura bassa, orli ricadenti, non porta mantello e suona la tromba, il che prima si era ammesso anche per la ricostruzione della statua (fig. 691), ma deve invece essere abbandonato a causa della pur obbligata impugnatura dello strumento che non sarebbe gesto di aspetto antico. Anche lo stile del vestito è più sviluppato di quello che è ammissibile per il periodo in cui sarebbe sorta la statua. Noi potremmo quindi possedere nella statua la rielaborazione più recente, forse rodia di un tipo più semplice sorto già al tempo di Demetrio. La giovane dea dall'alta figura marcia sulla prora di una nave, trasformando l'incesso quasi in un volo e volgendo l'intero corpo verso destra. Questo atteggiamento si può spiegare con l'azione che realmente noi non possiamo stabilire con sicurezza: forse essa innalzava una corona. L'armatura portatile del trofeo che è presupposto dalla restaurazione, egualmente non è sicura, essa corrisponde più al costume romano che al greco. Forse se non alla palma, motivo divenuto banale più tardi, si deve pensare alla stylis, cioè a quel membro di ornamento dell'antica nave che teneva il posto della bandiera, come anche si riscontra sulla moneta di Demetrio. Il confronto con la Nike di Paionios (fig. 573) mostra quanto si sia accresciuta la passione per il movimento, la vivacità dell'espressione e quanto più raffinata sia la trattazione del panneggiamento. Per arditezza di posizione e slancio nel vestito si avvicina alla Nike una danzatrice del Museo di Berlino. In queste statue la maniera lisippea si avvicina fortemente all'attica, cosicchè i confini facilmente spariscono. Questo vale anche della « Fanciulla di Anzio » (tav. XII) che si è voluta in verità senza argomenti convincenti attribuire da alcuni a Prassitele, da altri a Phanis scolaro di Lisippo che aveva creato una figura di sacrificante. Essa invece in tutti i suoi elementi, posizione, panneggiamento, volto si rivela appartenente ad un indirizzo originale ellenistico. E come è discussa la sua paternità artistica lo è il suo significato e perfino il suo sesso. Ma se ci atteniamo soltanto al linguaggio delle forme questa fanciulla che sosteneva un vassoio con oggetti del culto, ha nella acconciatura trascurata dei capelli che

Fig. 691. Nike di Samotracia. Marmo. Louvre.
(Secondo la ricostruzione nel Museo di Strasburgo).

Fig. 692. Nike di Samotracia. Marmo. Louvre.

sono legati sul davanti, nei tratti forti e non delicati del viso, nella disposizione senza eleganza del vestito che è ammassato soprattutto sui fianchi e che lascia troppo scoperto il piede sinistro, nella posizione del corpo per cui si protende lateralmente sul fianco, una serie di elementi che fanno riconoscere in essa anzichè una nobile sacerdotessa una servente del culto, una ierodula, cosicchè, e ciò lo conferma anche la posizione, essa doveva appartenere ad un gruppo con un'altra figura. Qualunque, per altro, sia il giudizio stilistico e l'interpretazione noi dobbiamo ammirare nella posizione così equilibrata nello spazio, nella trattazione pittorica del vestito, nell'espressione contenuta del volto una delle opere più suggestive dell'arte greca.

La vera e propria scuola di Lisippo non sembra aver durato più di un paio di generazioni: Sicione ancor prima di Atene si arresta come centro artistico. Ma l'influenza della maniera lisippea persiste e si estende oltre. Lisippo rimane anche per l'età seguente il legislatore della scultura, anche perchè verso la fine del nostro periodo la plastica trovò appunto il suo storico, ad ogni modo assai parziale, in Xenokrates, uno scolaro di Euthykrates, che sembra aver avuto maggiore importanza come scrittore che come bronzista.

Fig. 693. Nike su una nave. Moneta di Demetrio.

Scultori attici. — Dei compagni di Skopas nel Mausoleo entrarono anche Leochares e Bryaxis a servizio della monarchia; lo stesso fu di Euphranor (pag. 352 s.). Leochares (confr.

pag. 372 s.) lavorò insieme con Lisippo per Delfi un gruppo di Alessandro alla caccia del leone, ma creò particolarmente per il Philippeion in Olimpia (fig. 458 PH) le statue di Alessandro, dei suoi genitori e dei suoi nonni in oro ed avorio. Già questo materiale indica la deificazione. Difatti Filippo nella festività di Aigai dove egli fu ucciso, aveva aggiunto la sua propria immagine alle statue dei dodici dèi; sotto Alessandro, figlio di Zeus, trionfò completamente l'apoteosi. Bryaxis rimase in Oriente e acquistò là grande fama; egli ideò per Rodi cinque colossi, per la residenza siria Daphne (pag. 380, confr. 357), un Apollo Citaredo in lungo vestito con la patera nella destra. Anche nella tradizione leggendaria difficile a districarsi dell' introduzione del culto di Sarapis in Alessandria è ricordato il nome di Bryaxis, a ogni modo come l'autore di una probabilmente antichissima immagine del tempo di Sesostri. In questo si è voluto per lo più vedere l'influenza della notizia che la statua di Sarapis in Alessandria derivasse da Bryaxis e di più vi si è collegato il tratto leggendario che si fosse mandata a prenderla in Sinope. In contraddizione a questa e ad altra ipotesi può ora ritenersi sicuro che l'idea personificata nell'immagine di Sarapis, che doveva riunire in un nuovo culto Greci ed Egiziani, sorse sotto il primo Tolemeo e propriamente nel santuario di Osorapis (Osiris-Apis) collocato presso Menfi sull'orlo del deserto in una contrada detta Sinopion; ma l'introduzione del nuovo dio nel suo principale santuario di Alessandria avvenne solo nel 280 o alquanto più tardi cosicchè non possiamo ammettere con sicurezza la paternità di Bryaxis. L'immagine colossale, che era un acrolito oppure di una simile tecnica, rappresentava il dio in trono con

Fig. 694. Testa di Serapide. Marmo. Vaticano.

Fig. 695. Menandro. Marmo. Copenaghen.

Fig. 696. Demostene. Opera di Polieuktos. (Le mani nell'originale avevano le dita intrecciate). Vaticano.

Fig. 697. Hypnos. Marmo. Madrid. Braccia restaurate, la testa secondo la copia migliore in bronzo del Museo Britannico.

chitone dalle corte maniche (confr. fig. 780) e mantello, il kalathos sulla testa e Cerbero al fianco: le numerose repliche accentuano la caratteristica del dio dell'oltretomba, tanto di più quanto i boccoli coprono maggiormente la fronte (fig. 694), ma l'immagine originale in questo elemento era più semplice. Come il « dio di Alessandria » questo Serapide acquistò grande diffusione in tutto il mondo antico.

In Atene stessa l'influenza di Lisippo e di tutto l'indirizzo del tempo si rivela particolarmente in questo che perfino i figli di Prassitele, Kephisodotos il giovane e Timarchos, crearono molte statue-ritratti (Menandro, fig. 695), ciò che il padre non aveva mai fatto. La statua di Demostene (fig. 696), di Polyeuktos (280 a. Cr.) è un buon esempio di rappresentazione realistica che nello stesso tempo contrassegna nettamente il carattere spirituale dell'uomo. La medesima tendenza seguono molti ritratti per i quali la mancanza di identificazione spesso porta ad una trascuranza ingiustificata. Sia ricordata qui per lo meno la caratteristica figura seduta del commediografo Posidippo. Del resto i figli di Prassitele seguivano anche le orme del padre, essi crearono numerose statue degli dèi in marmo, ad esempio Kephisodotos, a quel che sembra il più valente dei due fratelli, una Latona (fig. 617). Essi lavorarono un altare sontuoso per Tebe che fu di nuovo costruita da Cassandro dal 315, un altro con le immagini di tutti gli dèi della Salute si induce da una scena di Herondas, che si svolge nell'Asklepieion di Coo, tuttavia la menzione là inserita dei « figli di Prassitele » difficilmente si riferisce all'altare ma ad un altro dono votivo il cui soggetto non conosciamo, come non conosciamo quello di un famoso symplegma in Pergamo di straordinaria vivezza.

Fig. 698. Fanciulla del tipo delle Tanagrine ». Statuetta in terracotta della collezione James Loeb. Monaco.

In un gruppo di statue di soggetto ideale sembrano unirsi la maniera prassitelica e quella lisippea. Il

bello e giovanile dio del sonno Hypnos (fig. 697), che passa correndo col capo leggermente inclinato e versa da un corno il succo del papavero, mostra colla sua concezione spaziale l'influenza dell'arte lisippea, particolarmente nel motivo del movimento quella del Kairos, ed invece in tutta la sua mollezza come anche nel volto e nella acconciatura dei capelli quella dell'Apollo Sauroktonos (fig. 633). A lui si accompagnano l'Ilioneo inginocchiato di Monaco e una squisita statua di giovanetto tornata alla luce in Subiaco, il cui motivo non è stato ancora spiegato con sicurezza, per quanto esso più che ad altro si adatti alla figura di un Ganimede corrente ed inseguito dall'aquila.

Fig. 699. Figura in terracotta da Tanagra. Museo Britannico.

Un grave danno alla scultura attica lo portò la legge contro il lusso di Demetrio Falereo (dopo il 317), la quale proibiva nell'Attica monumenti funerarî ed edifici divenuti troppo fastosi; rimanevano concesse soltanto delle pietre sepolcrali semplici e senza rappresentazioni, ma anche ciò che ci è rimasto di pietre funerarie posteriori di altre contrade è povero ed uniforme nonostante che lo sviluppo non fosse qui impacciato. In alcune contrade, soprattutto in Pagase (Tessaglia), ci sono conservate da questo periodo (III e II secolo) numerose pietre funerarie dipinte; forse esse erano un tempo assai più diffuse di quello che mostrino gli esempi casualmente conservati (Fenicia, Egitto), ma per lo più rappresentano un comodo surrogato dei rilievi dipinti e non fanno nessun tentativo di gareggiare con la grande pittura. La vasta influenza dell'arte prassitelica lo mostrano le graziose figure in terracotta note specialmente da Tanagra, le quali, sicuramente anche in conseguenza degli spostamenti di popolazione determinati dalla distruzione di Tebe, appaiono lavorate secondo gli stessi modelli in Alessandria ed altrove. Noi abbiamo a che fare con prodotti dell'arte industriale, con creazioni di un'arte provinciale che traeva la sua ispirazione dalla capitale attica. Poichè tutto il nord della Grecia stava sotto l'influenza artistica di Atene, così furono ad esempio dei maestri attici quelli ai quali fu assegnata la decorazione artistica nelle ricostruzioni delle città focesi e di Tebe. Quelle figure in argilla fan conoscere nel modo migliore il carattere dell'arte popolare greca e ci ammaestrano sulla

Fig. 700. Pedagogo con ragazzi. Gruppo in terracotta da Tanagra. Berlino.

Fig. 701. La battaglia di Isso. Lato anteriore del sarcofago di Alessandro. Da Sidone. Costantinopoli.

portata dell' influenza della grande arte su cerchie più vaste. Nella trattazione del vestito si rivela quanto fosse generalmente diffuso il senso plastico; nell' espressione e nel disegno, pur con tutta la rapidità del lavoro, si fa palese una sicura padronanza delle forme. Con i mezzi più semplici è sempre reso con piena chiarezza ciò che l'artista voleva, insieme ad una sfumatura di grazia leggiadra e di piacevole umorismo. Oltre alle rare figure di divinità (Eroti volanti) ci attraggono particolarmente le numerose figure femminili panneggiate (fig. 698), le figure ideali (fig. 699) e tipi tolti dalla vita popolare come il parrucchiere, la panettiera, il pedagogo dall'aspetto di Sileno (fig. 700), il biricchino di strada che si è sdraiato sopra una roccia o su un altare e si gode la vita con beata semplicità.

Pittura attica. — Anche la pittura attica seguiva l'indirizzo generale del tempo. L' ultimo membro della famiglia tebana di artisti (pag. 344), Aristeides il giovane, figlio e scolaro di Nikomachos, che nella nostra tradizione è confuso coll'avo omonimo e da molti è ritenuto il più importante dei due artisti di egual nome, sembra, al pari dei figli di Prassitele, aver curato soprattutto il quadro di genere ed il ritratto (ad esempio della epicurea Leontion). Egli giunse sino alla fine del IV secolo. Il suo condiscepolo Philoxenos di Eretria si fece un nome con un quadro di battaglia che rappresentava uno scontro tra Alessandro e Dario; lo aveva ordinato Cassandro, signore di Atene dal 318. Soltanto nella battaglia d' Isso i due re si trovarono di fronte; perciò Philoxenos ha maggiori diritti dell' egiziana apocrifa Elena alla paternità del grande quadro a mosaico che adornava in Pompei un pavimento della Casa detta del Fauno (fig. 908, confr. fig. 753, tav. XIII). Il momento decisivo nella battaglia d' Isso, l' impeto irresistibile di Alessandro, la caduta di un condottiero persiano dinanzi al suo re, il pericolo immediato di questi in mezzo alla fuga dei lancieri persiani, tutto è rappresentato con una forza drammatica sorprendente e fa di questa composizione un vero modello di quadro di battaglia. Nello stesso tempo il quadro è un

MOSAICO DI ALESSANDRO. DALLA CASA DEL FAUNO IN POMPEI - MUSEO, NAPOLI.

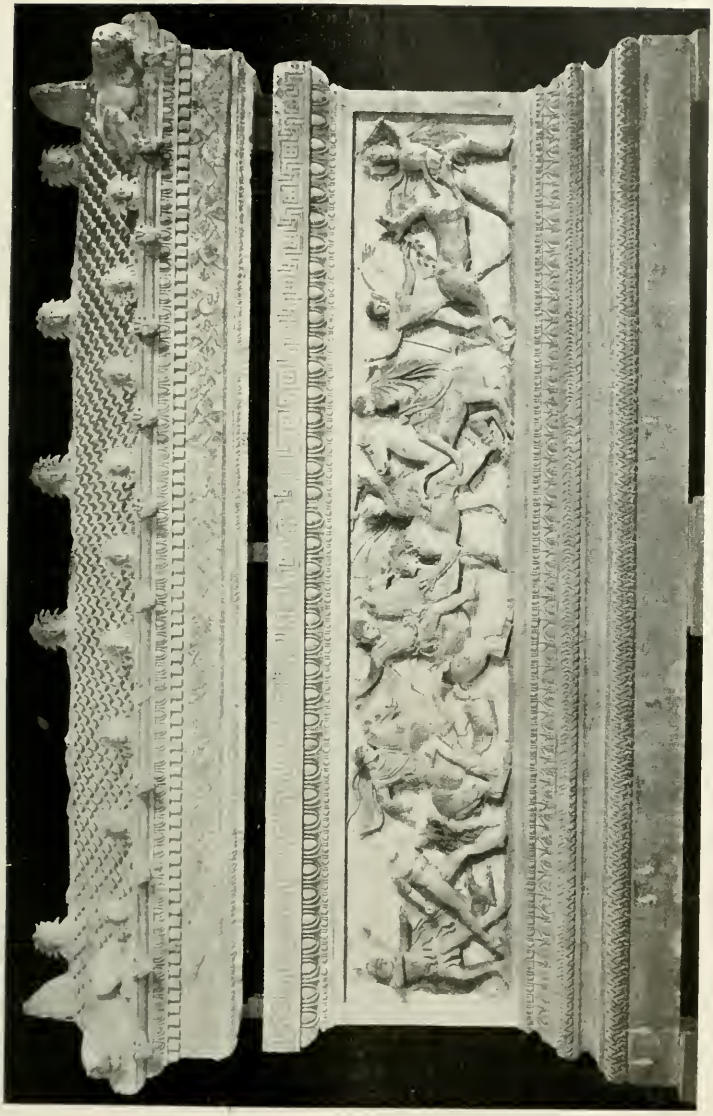


Fig. 701 a. Sarcofago di Alessandro. Da Sidone. Costantinopoli. Lato posteriore. (Caccia al leone e al cervo).

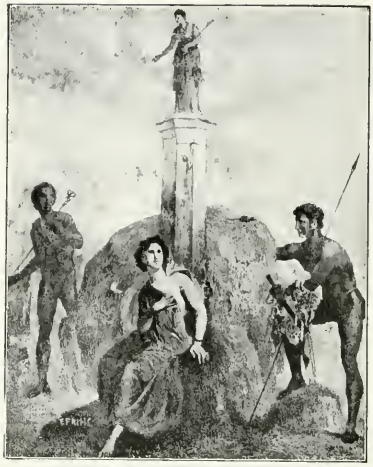


Fig. 702. Io ed Argo. Pittura parietale, Casa di Livia sul Palatino. (Confr. fig. 915).

eccellente esempio di quale effetto] severo ed unitario potesse essere raggiunto con gli antichi quattro colori (pag. 280) che soli sono qui adoperati; la ressa qui soltanto accennata delle masse dei cavalieri, invece della rinuncia altrimenti usuale allo sviluppo in profondità, può essere invece forse quel « procedimento a scorci » la cui invenzione viene attribuita a Philoxenos. Quanta fama godesse sin dal principio questa composizione lo mostra, oltre alle derivazioni in urne cinerarie etrusche e in rilievi romani, la ripetizione della figura del Re macedone all'attacco che noi ritroviamo nel celebre « sarcofago di Alessandro » di Sidone, senza dubbio un'opera di scalpello attico di meravigliosa ricchezza e vivezza di motivi. Il lato anteriore (fig. 701) rappresenta con studiata simmetria la battaglia d'Isso, il lato posteriore (fig. 701 a) con energia sorprendente una caccia al leone, i lati stretti ancora una scena di lotta e una di caccia. Quest'opera meravigliosa, che probabilmente era destinata al principe sidonio Abdalonymos, dispiega il suo particolare fascino per mezzo dei colori che sono ancora in parte conservati (specialmente il turchino e il contrasto prediletto del violetto e del giallo) e che nella loro magnificenza policroma sul fondo bianco del marmo costituiscono il più forte contrasto con il mosaico e danno testimonianza di un senso del colore del tutto diverso.

Invece Antidotos, scolaro di Euphranor (pag. 344 s.) nella sua predilezione per la vecchia e « severa » scelta dei colori sta vicino all'indirizzo prima ricordato; se lo sia stato anche il suo scolaro, il famoso Nikias di Atene, che nella sua gioventù aveva dato il colore alle statue di Prassitele e si era acquistato la particolare stima del maestro, non è molto credibile appunto a causa di questa sua attività che richiedeva colori vivi. Anche tra le sue opere vi erano pitture ad encausto su marmo, monumenti funerari e quadri votivi; le stele funerarie dipinte di Pagase (pag. 399) possono richiamare ad esso. In

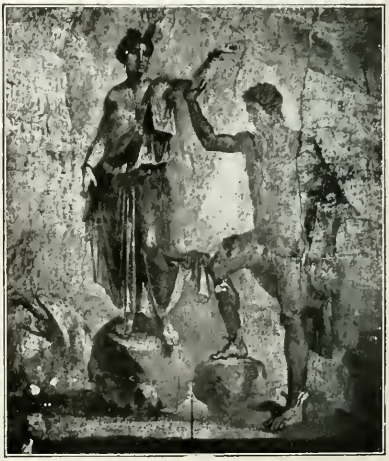


Fig. 703. Andromeda e Perseo. Pittura parietale dalla casa dei Dioscuri in Pompei.

DALLA CACCIA ALLA PANTERA NEL SARCOFAGO DETTO DI ALESSANDRO
PROVENIENTE DA SIDONE. (FIANCO) - MUSEO, COSTANTINOPOLI.

opposizione a quell'indirizzo verso le piccole cose iniziate da Pausias (pag. 343) e amato nel tempo posteriore (fiori, natura morta e simili) egli prediligeva i soggetti grandiosi. Viene ricordato un grande numero di quadri di diverso genere. Era apprezzata in sommo grado la sua « Nekyia »: Ulisse e Tiresia nell'Ade dinanzi alla fossa. Di due delle sue rappresentazioni, altrettanto celebri, di eroine (egli ne aveva dipinto una quantità, grandi e piccole) si sono conservate delle copie; nel palazzo dei Cesari in Roma e in Pompei si è ritrovata la sua Io, guardata da Argo (fig. 702, Ermete che spia e il pilastro centrale sembrano essere un'aggiunta del copista), e nelle città vesuviane era assai amata una composizione affine della liberazione di Andromeda per opera di Perseo (fig. 703). Anche di un contemporaneo alquanto più giovane, che già appartiene al principio del III secolo, di Athenion della città tracia Maronia, il quale morto presto non giunse alla sua gloria completa, sembra essere giunta a noi in molteplici modificazioni una composizione: Achille in vesti femminili tra le figlie di Nicomede allorquando egli è riconosciuto da Ulisse e da Diomede. L'esemplare riprodotto nella figura 704 rivela nella rappresentazione dell'ambiente e nell'aggruppamento l'influenza del gusto dominante nell'ultimo stile pompeiano.

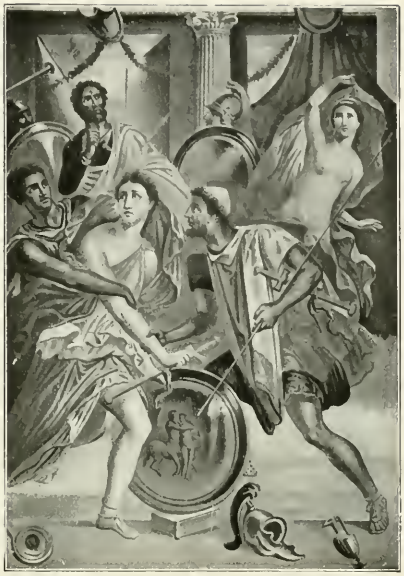


Fig. 704. Achille tra le figlie di Licomede. Pittura parietale dalla casa dei Dioscuri in Pompei (a sinistra incompleta).

XII. — IL PERIODO ELLENISTICO (281-30).

Il compito che Alessandro aveva posto alla nuova civiltà greca, quello di ellenizzare tutto il mondo antico e nello stesso tempo di accogliere lo spirito dell'Oriente, dette l'indirizzo anche all'arte dei secoli seguenti. L'attività principale si svolse in Oriente. La Grecia s'impoveriva. L'importanza di Atene stava nel suo grande passato. Le scuole filosofiche e le corporazioni di giovani (« efebi »), unite per studi e per giuochi, non potevano ispirare l'arte. Anche il Peloponneso passò completamente in seconda linea. Sicione vendeva i suoi tesori di quadri a Tolemeo III e raccoglieva il resto in una galleria. In Asia Minore una funzione direttiva spettò a Rodi come al più puro stato libero greco e mantenne questo posto sino al dominio romano. Accanto ad essa operò nello stesso senso il regno pergameno fondato nell'anno 281. Della Siria manca qualsiasi notizia d'insieme. L'Egitto conserva la sua propria posizione, tuttavia non esercita nell'arte la medesima funzione

Fig. 705. Il tempio di Zeus in Nemea.

che nella letteratura, e qualche cosa che è considerata alessandrina non è in nessun modo limitata ad Alessandria. Il medesimo vale delle influenze di corte, che più o meno si fanno sentire in tutte le monarchie, anche se esse da noi possano essere seguite nel modo più chiaro in Alessandria.

Gli avanzi dell'arte ellenistica non sono soltanto scarsi ma ampiamente dispersi e mancano spesso delle determinate testimonianze di origine. Sebbene gli scavi ci abbiano donato ricco materiale manca tuttavia ancora molto per un quadro in qualche modo sufficiente e complessivo, specialmente perchè due dei centri della civiltà ellenistica, Alessandria e le città capitali della Siria, ci negano quasi qualunque documento. L'Asia Minore e l'Oriente erano disseminati di innumerevoli città fondate da Alessandro e dai suoi successori, ma nelle loro rovine la separazione tra l'ellenistico e il romano non è sempre facile; in complesso prevale quest'ultimo. Tale essendo la condizione delle nostre conoscenze monumentali e dato il silenzio quasi completo delle fonti scritte noi dobbiamo frattanto contentarci di presentare i caratteri generali del periodo nel quale si racchiudono i germi principali per lo sviluppo ulteriore dell'arte e non solo dell'arte antica, e di tentare di fissare per alcuni centri artistici qualche tratto particolare, certamente col pericolo di ritenere caratteristico ciò che noi conosciamo solo per caso.

Architettura. — Dei tre stili il dorico mostra tutti i segni della vecchiaia. L'antico dinamometro, l'echino del capitello, continua nella sua forma priva di vita a sagoma rettilinea (pag. 160 s.). Oppure viene sostituito, come nel tempio pergameno di Dioniso, da una forma più viva ma più minuta che ricorda il kyma lesbio, al che si aggiunge anche qui una base ionica sotto un fusto dorico. Egualmente la terminazione superiore a linea retta dei solchi dei triglifi, invece dell'antica leggermente arrotondata, è caratteristica. Molto usata è una protezione della colonna, che nella sua parte inferiore invece di portare la scanalatura facilmente deperibile, è lasciata liscia o viene faccettata a scapito dell'unità del fusto (fig. 734). Ma più importante è il mutamento nelle

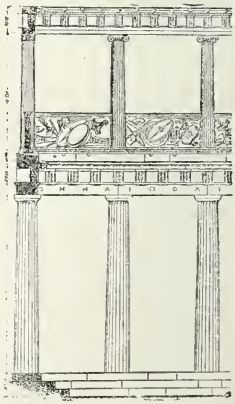


Fig. 706. Porticato a due piani nel recinto di Athena in Pergamo. Sistema. (Bohn). (Confr. fig. 712, 736).

proporzioni. Mentre le colonne tendono alla snellezza ionica e raggiungono un'altezza di 13 raggi inferiori (fig. 705), la trabeazione di necessità diventa così bassa che non permette più la solita partizione a triglifi e metope, del resto resa difficile dalla « contrazione » degli intercolumnî angolari (vedi sopra pag. 162): uno dei punti contro i quali si volgeva la vivace opposizione degli architetti d'Asia Minore Pytheos, Hermogenes, Arkesios allo stile dorico. I triglifi per ciò decadono a semplici elementi decorativi e ne compaiono due e più sopra un intercolumnio. In questo aspetto il triglifo dorico si unisce perfino frequentemente alle colonne ioniche e all'epistilio ionico, dove, in conseguenza dell'ampiezza degli intercolumnî e della bassezza del fregio, il numero dei triglifi si accresce ancor di più (fig. 706). Cominciata una volta la mescolanza di stili vengono mescolate le forme persino nei singoli membri architettonici come nel tempio di Dioniso in Pergamo appunto già nominato.

Fig. 707. Capitello diagonale di un'anta del vestibolo nel recinto del tempio di Athena in Pergamo.

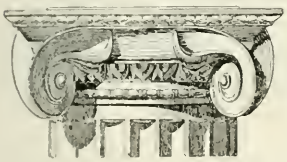


Fig. 708. Capitello diagonale ionico. Pompei.

Lo stile predominante, specialmente in oriente, è lo ionico. Ad esso ha dato la sua impronta, sopra tutti gli altri Hermogenes, il più famoso architetto di questo periodo (fine del III secolo). La base attica (fig. 307) prende il posto della ionica (fig. 306), ma è rialzata con una lastra quadrata inserita al disotto (plinto) come già prima nel tempio e nell'altare di Priene. Nel capitello sparisce lo slancio elastico del canale che unisce le volute e fa posto ad una forma meno elastica o più rettilinea (confr. fig. 347). Un'altra forma di capitello, il « capitello diagonale » che si sviluppa simmetricamente da tutti e quattro i lati, appare in oriente solo sporadicamente (fig. 707), più spesso in occidente e in forma particolarmente regolare in Pompei (fig. 708). I capitelli, specialmente dal lato del cuscino, vengono riccamente ornati di tralci, ad esempio nel tempio ionico di Pergamo, un edificio di singolare perfezione. Un ornamento a fregio assai amato l'offre in forma tipica il propileo di Tolemeo Philadelphos in Samotracia (fig. 709); per lo più, ma ciò contro il significato originario, non sono bucranî ma teste bovine. Nei capitelli delle ante rimane il triplice kymation (fig. 299), poichè uno semplice, date le grandi proporzioni dell'edificio, sarebbe apparso troppo sgraziato.

Lo stile corinzio ha trovato minor diffusione di quello che si sarebbe pensato; sulle sue proporzioni aveva scritto ad ogni modo Arkesios il cui Asklepieion in Tralle per altro era costruito in stile ionico. In

Fig. 709. Fregio dai Propilei di Tolemeo II in Samotracia.

Fig. 710. L'Olympieion in Atene.

Priene, Magnesia, Pergamo esso si trova tanto poco quanto ad esempio in Delfi e Delo, ma si ha nell' Olympieion di Atene un diptero ad otto colonne che Antioco IV Epiphanes di Siria (poco dopo il 175) fece innalzare sulle fondamenta dell'edificio pisistrateo (pag. 216) dal romano D. Cossutius, senza tuttavia farlo completare (fig. 710); un certo numero delle colonne alte m. 17 fu trasportato a Roma da Silla per la sua ricostruzione del tempio di Giove Capitolino (confr. pag. 409 s.). Anche le basi delle

Fig. 711. Capitello corinzio triangolare, dal piccolo Propylon di Eleusi.

Fig. 712. Colonna a palma dal portico del recinto di Athena in Pergamo. (Confr. fig. 706).

colonne corinzie poggiano per lo più su plinti. Su fusti di colonne isolate vengono talvolta in età posteriore disposte delle lastre del tutto inorganiche, le quali portano le iscrizioni votive della loro dedicazione. Se gli « stylopinakia », rilievi nel tempio cizicenico della regina Apollonis (morta nel 160 a. Cr.), fossero disposte in egual maniera o altrimenti, cioè alla maniera di balaustrate tra le colonne, è cosa indecisa. I capitelli permettono delle forme svariate; nelle foglie e nei tralci si mescola anche un'ornamentazione figurata, come ad esempio nel magnifico capitello di Eleusi con liocorni alati agli angoli (fig. 711), che appartiene ad un propileo di Appio Claudio Pulcher (verso il 50 a. Cr.). La sua minuta ornamentazione presenta una stretta parentela con i vasi marmorei neo-attici di questa età (fig. 776). Capitelli corinzî di forma particolare si uniscono ad una trabeazione dorica e ad un dentello ionico in un tempio di Pesto (fig. 713) appartenente circa al III secolo; tale mescolanza si trova similmente in Palestina (la così detta rocca di Hyrkanos).

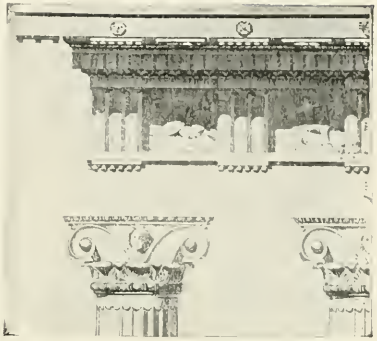


Fig. 713. Da un tempio di Pesto. (Koldewey-Puchstein).

Nuove forme di colonne si accompagnano alle tradizionali, specialmente in Egitto, dove ricompaiono le colonne con i capitelli a bocciuolo di loto e a palma (fig. 51, confr. anche 346 e 789). Queste ultime con il loro fusto liscio, che subito fu preferito particolarmente col materiale duro, trovano una larga diffusione (fig. 712);

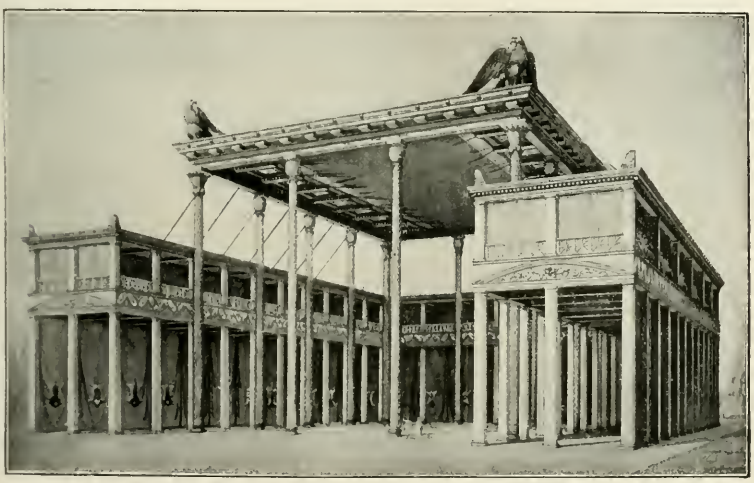


Fig. 714. Padiglione di gala di Tolemeo. Ricostruzione dello Studniczka.

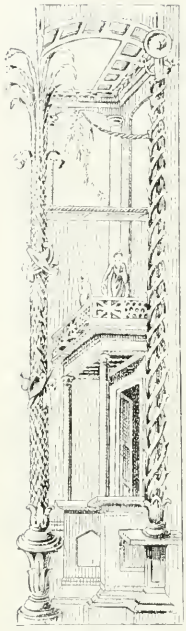


Fig. 715. Da una pittura parietale pompeiana.

all'occasione le colonne, nella nave di gala di Tolemeo IV e con ricollegamento all'uso egiziano contemporaneo, vengono messe insieme con tamburi alternati bianchi e neri (fig. 791). Le colonne a palma appaiono specialmente nelle file mediane dei portici a due navate (pag. 414). Ma divengono di moda anche dei sostegni sottilissimi, come nel padiglione di gala di Tolemeo II palme e tirsi snelli (bastone di Dioniso con capitello a foglie) in legno adatti all'aerea costruzione (fig. 714). Tali sostegni offrirono i modelli per decorazioni che ritroviamo nelle pareti pompeiane (fig. 715). Tutto tende alla leggerezza ed alla trasparenza, si potrebbe quasi pensare che il metallo ne fosse il materiale.

Allo stesso intento servono alcune nuove piante di edifici. Hermogenes, da noi già ricordato (pag. 405), che ora conosciamo meglio per i suoi templi in Magnesia e Teo, sorse anche in questo campo con l'esempio e con la teoria come un innovatore per l'architettura ionica. Nel tempio non grande di Dioniso in Teo (6 × 11 colonne) egli introduceva la larghezza di due diametri e mezzo (« eustylos », pag. 163) finora difficilmente raggiunta. Essa vale anche per il grazioso piccolo tempio di Zeus Sosipolis sul mercato di Magnesia (fig. 716) che in modo singolare unisce una fronte prostila con il lato posteriore a forma di tempio ad ante (confr. pag. 156). Nel suo edificio principale, il grande tempio di Artemide Leukophryene in Magnesia (fig. 717, 8 × 15 colonne), che fu costruito negli anni 220-206 al posto di un tempio più antico, Hermogenes dava un aspetto nuovo alla forma già prima non del tutto sconosciuta dello pseudodiptero (fig. 393, 625). Sebbene l'ampio porticato dovesse essere coperto di legno, Hermogenes collocò le colonne più adiacenti (diametro $1\,^3/_4$) a causa del limite posto dalla trabeazione in marmo, ma ampliò invece l'intercolumnio mediano dei lati stretti (diametro $2\,^3/_4$), anche questa non del tutto una novità, giacchè, fatta astrazione dai Propilei (fig. 524), anche nell'antico tempio di Samo (pag. 188 s.) e nell'Artemision di Efeso (pag. 357 ss.) gli intercolumnî dei lati stretti si andavano a mano a mano ampliando dagli angoli verso il centro. Insolita, sebbene si possa additare già prima, era nel tempio di Magnesia la chiusura, che allora sorgeva in Egitto (fig. 787), del pronao e dell'opistodomo con alte pareti aventi un portone nel mezzo invece dell'usuale cancellata. Non inusitata ma appunto non di gran gusto è l'apertura nel campo del frontone di tre finestre a forma di porte delle quali le due più piccole sicuramente potevano chiudersi con imposte in legno: forse esse dovevano dar luce ad un vano superiore retrostante. Tutto negli edifici di Hermogenes, anche il fregio dell'Artemision, testimonia, per l'esecuzione assai ineguale e sempre poco curata, la fretta del lavoro, la quale voleva piuttosto portare a compimento i templi in qualsiasi maniera che abbandonarli alla sorte del Didymaion (pag. 381).

Fig. 716. Tempio di Zeus in Magnesia.

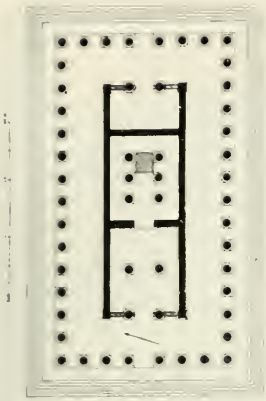


Fig. 717. Tempio di Artemide Leukophryene in Magnesia.

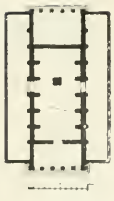


Fig. 718. Tempio di Artemide in Lusoi.

Nonostante ciò le vedute di Hermogenes rimasero decisive non soltanto per l'oriente ma anche per Roma. Delle proporzioni del tutto particolari debbono aver dominato nella pianta del tempio d'Artemide nel paese montuoso di Lusoi nell'Arcadia settentrionale (fig. 718): un tempio ad ante con quattro colonne tra le ante, sul davanti e posteriormente, con la cella fiancheggiata da nicchie ad edicola come in Basse (fig. 560), e finalmente con ambedue i lati lunghi ampliati esteriormente con vani chiusi ai quali conducono degli accessi dalla cella.

Specialmente nei templi più piccoli riappare anche l'antica forma del tempio a « megaron » senza opistodomo (fig. 746, tempio di Dioniso), più spesso nei templi di Asclepio, ad esempio in Priene (fig. 662) ed in Epidauro (pag. 339); in Coo la forma a megaron è adoperata soltanto nel tempio ionico più antico, l'Asklepieion grandioso più recente ha la forma di un periptero dorico (6 × 11 colonne, senza opistodomo). L'effetto di questo tempio collocato su un'alta terrazza è accresciuto da una grandiosa scalinata sul lato anteriore come nel tempio ionico di Pergamo (fig. 719), il quale costituisce il punto finale di un lungo accesso (confr. fig. 746). Un tale indirizzo di gusto doveva portare a questo, di collocare anche l'edificio del tempio su un podio elevato, con un accesso a gradinata soltanto sul lato anteriore e di sollevarlo così al disopra degli edifici circostanti. Si è in dubbio se questi templi su podio particolarmente in uso in Italia e più tardi nell'architettura romana siano sorti qui o appartengano già all'architettura ellenistica. Tarso, fig. 720, può essere romano; Pesto, fig. 713, è sotto l'influenza italica. Ma la descrizione che Luciano ci dà del tempio della dea siria Atargatis in Bambyke (Hierapolis) lo fa riconoscer in ogni caso come un edificio ionico su un podio alto più di 3 m.; esso fu costruito da Stratonice, la moglie di Seleuco Nikator verso il 290 a. Cr. Anche il grande tempio di Efeso (fig. 621), nonostante la particolare conformazione della sua fronte, deve essere considerato un tempio su podio.

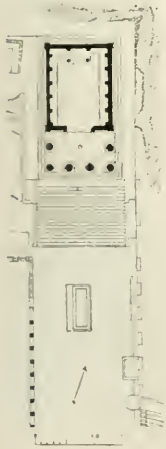


Fig. 719. Tempio ionico di Pergamo.

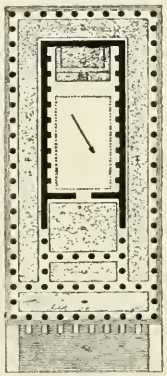


Fig. 720. Tempio presso Tarso.

Costruzioni ipetrali con l'edificio mediano scoperto, come il Didymaion (fig. 664), non sono attestate per il periodo ellenistico tardo; ad ogni modo viene ricordato come tale l'Olympieion di Atene (fig. 710), ma

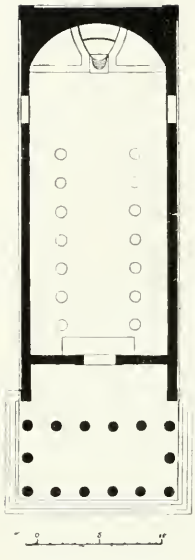


Fig. 721. Nuovo tempio dei Misterî in Samotracia.

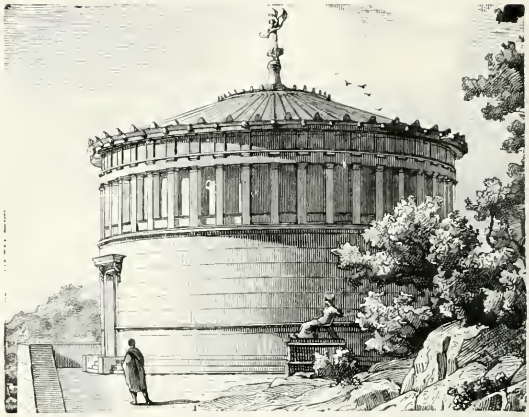


Fig. 722. Edificio rotondo di Arsinoe in Samotracia, restaurato. (Niemann).

solo in quanto esso era incompiuto. È inverosimile che dopo la sua ricostruzione per opera di Adriano e la collocazione in esso di un colosso in oro ed avorio mancasse ancora del tetto. Una nuova disposizione della cella, richiesta dal culto mistico, appare nel tempio sopra menzionato di Atargatis (più tardi spesso negli edifici siriaci) e nel nuovo tempio dei Misterî in Samotracia (verso il 260, fig. 721). Non è stabilito quale fosse la forma del vano principale, se a tre navate o con camere laterali (fig. 560, 718), ma la navata trasversale con le porte laterali e il coro (« thalamos ») più alto intorno alla fossa sacrificale, nell'interno di un'abside piatta, anticipano i tratti principali della basilica cristiana. Delle nicchie profonde come terminazione finale di una sala riappaiono anche altrove. Sembra che questa unione del resto già prima adoperata di forme arrotondate con forme rettilinee (confr. fig. 458 B) sia stata accolta con favore dall'architettura ellenistica. Sono anche frequenti gli edifici circolari, che erano tornati di nuovo in uso nel IV secolo (confr. pag. 339 s.); è da ricordare il bell'edificio rotondo di Arsinoe in Samotracia (fig. 722, costruito prima del 281), un edificio di relativa grandezza (m. 17 di diametro), stabilmente chiuso tutto all'intorno, diviso in apparenza esternamente ed internamente in due piani e forse provveduto in alto con una serie di finestre (confr. pag. 382). Dopo la sconfitta del pretendente pergameno Andronico (133 a. Cr.) o dopo la difesa di Mitridate (84) fu innalzato in Efeso un monumento di vittoria, un edificio circolare a due piani sopra uno zoccolo quadrangolare con un trofeo come coronamento superiore (fig. 723), e per la medesima occasione forse una 'tholos presso Magnesia sul Meandro.

Fig. 723. Edificio rotondo presso Efeso. (Niemann).

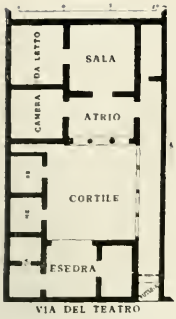


Fig. 724. Casa in Priene.

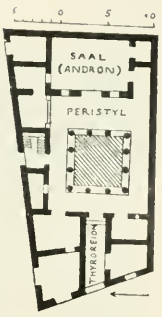


Fig. 725. Casa in Delo.

Anche sulla nave nilotica di Tolemeo IV, un palazzo galleggiante, Afrodite aveva un tempio circolare. A questo si aggiunse in oriente, che già dall'antichità conosceva l'arco a disposizione incuneata (fig. 41, 129, 153), la costruzione a volta. Questa in Alessandria si prestava tanto meglio in quanto che là, per la mancanza di legname, anche nelle case di abitazione veniva volentieri adoperata la volta con tetto piatto al disopra. Edifici con tetti a forma di volte a botte hanno un gran posto nelle pitture di paesaggio egiziano (fig. 748, confr. 962). Se fosse già in uso anche la vera e propria costruzione a cupola, come lo farebbero inferire le absidi con la loro copertura emisferica, non si può indicarlo con sicurezza. Il tempio, in qualche modo favoloso di Arsinoe, cominciato da Deinochares, con una volta in pietra magnetica, allora da poco scoperta, avrebbe dovuto tenere sospesa la statua in ferro della regina, ma rimase incompleto. Certamente anche la Siria con le sue città principali di Antiochia, Seleucia ecc. ecc., doveva possedere edifici a volta, tuttavia nulla di preciso possiamo dire su ciò.

Casa e portico. — Alla casa greca la pianta era tracciata già dall'origine. Troia (fig. 221) e Tirinto (fig. 272) contengono il nocciolo delle case che un millennio più tardi incontriamo in Priene e in Delo. In Priene (fig. 724) noi raggiungiamo per uno stretto passaggio il cortile, che è posto in diretto rapporto con le stanze circostanti; sono disposti intorno ad esso all'antica maniera un vestibolo (prostas), una sala (oikos, oecus), delle stanze da dormire (thalamoi), delle camere più piccole per la servitù e per le provvigioni, non che un « exedra » aperta verso nord ed ombrosa. La forma più recente della casa ha trasformato le diverse disposizioni di colonne del cortile in un peristilio unico chiuso (fig. 725); il « peristilio rodio », in cui un portico che guardava verso sud era più elevato degli altri (fig. 727), presenta ancora incompleta l'unione del vestibolo della sala con gli altri portici. Se noi sentiamo parlare più tardi di abitazioni, le quali aggiungono un particolare quartiere degli uomini (andronitis), che serviva al rapporto con gli ospiti, all'antica casa di famiglia (abitazione delle donne, gynaikonitis), queste disposizioni, che abbracciavano a quel che sembra più cortili, debbono essere considerate come delle ricche eccezioni. Si chiamavano « ciziceniche » delle sale con una veduta sulla campagna, « corinzie » delle altre dinanzi alle cui pareti erano collocate delle colonne che sostenevano un soffitto a volta (fig. 726). Alessandria offriva la sua « sala egiziana » grande e a tre navate, di cui la mediana rialzata alla maniera dell'antico ipostilio egiziano (fig. 86) lasciava cadere nella sala la luce laterale dall'alto, mentre al disopra delle navate laterali girava una terrazza piatta, adunque una disposizione che presentava in esecuzione gigantesca anche il padiglione di gala di Tolemeo (fig. 714).

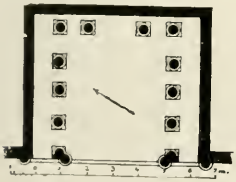


Fig. 726. Esedra alla maniera di un Oecus corinthius a Pompei, Casa di Meleagro.

Fig. 727. Peristilio rodio. Spaccato (a sinistra il porticato meridionale, a destra l'esedra). Pompei, Casa delle nozze d'argento.

Un ampliamento ed un miglioramento della casa di abitazione conduceva al palazzo, quale ci si presenta nella forma più semplice sull' acropoli di Pergamo (fig. 728); un palazzo più grande sembra essere stato là tolto di mezzo più tardi dal Traianeo (fig. 746). Un edificio più antico ed uno più grande, presso a poco del tempo di Eumene II, si aggruppano ciascuno intorno ad uno spazioso peristilio, i cui portici nel primo erano formati da sostegni in legno, nel secondo da colonne in pietra. Nel palazzo più recente sono degni di osservazione il grande altare (B) nel cortile, la grandiosa sala, un edicola (A) chiusa con cancellata e la fontana rivolta verso la via dell'acropoli; delle estese cantine e degli edifici per provvigioni erano annessi al sud (fig. 746). Molto più estesi e sontuosi erano i palazzi reali delle grandi monarchie — in Alessandria esso occupava già nella sua pianta originaria un quinto della città greca —, ma delle loro caratteristiche nulla si può indicare nè là nè altrove. Accanto a palazzi di città appaiono anche delle ville reali in attraente posizione (Daphne, pag. 380); una villa presso a poco del III secolo, trovata nella Macedonia meridionale presso Palatitza (Balla), può in mancanza d'altro darcene un'idea. Dei parchi alla maniera degli antichi « paradeisoi » orientali appartengono all'ornamento indispensabile delle grandi città. Essi furono anche popolati di animali rari e trasformati in giardini zoologici come in Alessandria sotto Tolemeo II. In Egitto, l'antica sede della coltivazione dei fiori e del giardinaggio, anche un padiglione innalzato per usi passeggeri, come il padiglione di gala di Tolemeo II (fig. 714), non si può immaginare senza una cornice di giardini, anzi perfino sulla nave di gala di Ierone II costruita sotto la guida di Archimede, la « Syrakosia » rinominata poi « Alexandris », non poteva mancare un giardino con alberi e con viali. Il lusso dei giardini dentro le città si diffondeva perfino nelle antiche sedi di cultura come Atene dove il giardino di Epicuro e il Lakydeion dell'Accademia, fondato da Attalo I, offrivano una nuova attrattiva.

La decorazione interna delle case giunse nel periodo ellenistico, specialmente nei palazzi,

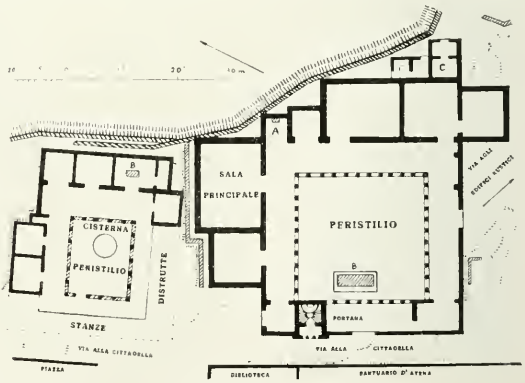


Fig. 728. Il palazzo reale in Pergamo. Schizzo.
A Edicola BB Altari CC Casa annessa (la cisterna è posteriore)

ad un gran lusso; l'uso di una struttura povera per le pareti traeva ad un esteso rivestimento con materiali preziosi, e particolarmente in Alessandria ciò si svolse con grande ricchezza. Venivano adoperati il cedro, il cipresso, il profumato legno del thyon, l'oro, l'avorio. Per produrre una decorazione magnifica furono usati insieme ai tappeti preziosi e ai mosaici l'antico rivestimento in metallo e in alabastro, mattonelle variegate (fig. 791) e perfino paste vitree.

Fig. 729. Stele funeraria di Syros.

Le notizie che possiamo trarre dalle descrizioni del padiglione e della nave di gala dei Tolemei (pag. 408) vengono confermate ed esemplificate in parte da numerose camere funerarie conservate presso Alessandria (fig. 791). Nel palazzo di Mausolo in Alicarnasso (pag. 379), che la tradizione nomina accanto ad uno più recente in Tralle degli Attalidi come esempio per l'antica e semplice maniera di costruzione in mattoni d'argilla, vien celebrato lo splendore dell'ornamentazione; il marmo bianco proconnesio, che inoltre è ricordato, era limitato alle membrature architettoniche, le pareti erano in generale non dipinte anche se erano ornate a colori. Purtroppo non è chiaro se esse già, come questo fu amato in appresso, avessero ricevuto con il disegno delle linee di commessura l'aspetto di una parete a blocchi rettangolari, una decorazione che si arricchì con la colorazione dello zoccolo e delle ortostati, e più tardi con la colorazione variegata dei singoli quadri e si sviluppò così in quello che si chiama il primo stile pompeiano (fig. 910). Esso era del resto diffuso tanto in oriente quanto in occidente. Con eguale predilezione sembra apparire accanto ad esso la colorazione uniforme dell'intera parete, quale si presenta nella prima tomba alessandrina di Sidi Gaber: sopra uno zoccolo dipinto di alabastro si trova una zona unita in rosso e al disopra una simile in turchino. Similmente era ornata la tomba in Langasa (Macedonia) che apparteneva al primo periodo ellenistico. Non è ancora abbastanza chiaro come questa decorazione parietale si sia ulteriormente sviluppata in suolo greco; che il suo sviluppo in Italia (Pompei) abbia preso una via propria, sembra cosa sicura. Purtroppo non sappiamo sufficientemente quando e come Apaturios di Alabanda abbia dipinto con prospetti architettonici, che Vitruvio biasima per le loro fantasiosità, la parete dell'Ecclesiasterion di Tralle. Per la costituzione esterna degli edifici è notevole un sistema di facciate di cui le

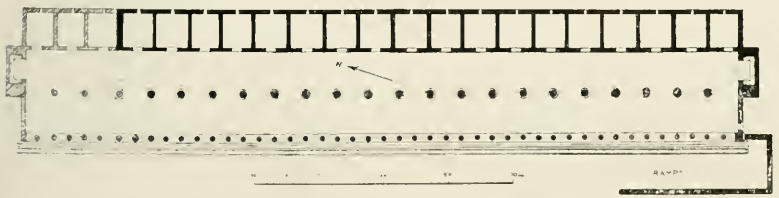


Fig. 730. Stoa del re Attalo II in Atene. (Mylonas).

Fig. 731. Portico a due navate in Thera. (I pilastri vuoti sono un'aggiunta posteriore).

prime tracce si trovano in pietre sepolcrali di Delo (Rheneia) e di Syros verso il 100 a. Cr. (fig. 729); l'arco è adoperato come vero e proprio sostegno della costruzione per finestre e porte, ma i muri in mezzo sono spartiti esteriormente con mezze colonne, pilastri e trabeazione orizzontale, unione questa di due sistemi architettonici profondamente diversi accolta più tardi in Roma con predilezione (fig. 911).

Uno de' tratti particolari nel quadro delle città ellenistiche è la quantità dei porticati a colonne che solevano circondare le piazze e i cortili dei templi (fig. 662) come anche i cortili delle case e dei palazzi (fig. 725, 728) offrendo riparo dal sole e dalla pioggia. Già si incominciano anche ad applicare questi porticati alle strade, come ad esempio nel « Dromos », « corso », in Atene e in Alessandria: un costume che più tardi s'è diffuso largamente. In origine i portici erano ad un piano, ma già al principio del III secolo Sostratos di Cnido, l'architetto del Faro di Alessandria (pag. 379), inventò i portici « pensili » cioè a due piani, i quali in corrispondenza alle case a più piani entrarono presto in grande favore. In Pergamo dei grandiosi propilei a due piani costituivano l'ingresso al recinto di Athena, il quale alla sua volta era circondato da portici a due piani (fig. 706). Di solito nell'età più recente il piano inferiore è dorico, il superiore è ionico; raramente ambedue i piani sono dorici. Una forma particolarmente amata, a quel che sembra, in Delo nel II secolo adopera nel piano superiore pilastri quadrangolari (« colonne attiche ») e guadagna così più libertà di movimento riguardo alle misure (confr. pag. 382). La proporzione in altezza dei due piani sembra essere stata determinata a regola d'arte. Un altro ampliamento dei portici consisteva nel fatto che essi erano disposti a più navate, per lo più due, raramente tre; i vestiboli delle sale reali persiane (fig. 211) avevano dato l'esempio per questo. La costruzione in legno del soffitto e della relativa trabeazione permetteva per l'interno una grande sfarzosità (fig. 730, confr. fig. 662), inoltre corrisponde al colonnato dorico addensato della fronte una fila interna spazieggiata con doppio intercolumnio di svelte colonne, in Pergamo (fig. 712) di colonne a palma, mentre il piano superiore ionico manca del colonnato interno (fig. 735); al di sotto nella parete di fondo venivano spesso disposte delle botteghe quali richiedeva il commercio del mercato (fig. 662, 730). Alle volte questi porticati erano chiusi anche sul dinanzi da una parete con porte e finestre (fig. 731). Questa forma (più tardi detta anche basilica) conduce alla costruzione chiusa a portici che porta questo nome, la quale per la prima volta ci si presenta nella basilica di Pompei, un edificio della seconda metà del II sec. (fig. 732 s.). Un vestibolo basso (« chal-

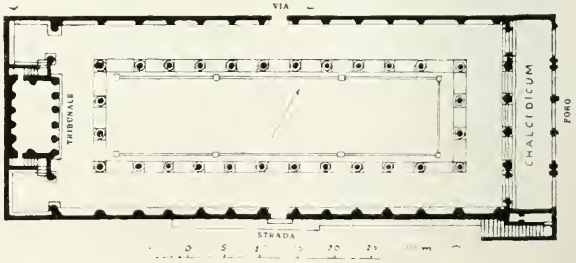


Fig. 732. Basilica in Pompei. Pianta.

cidicum »), conduce qui da uno dei lati stretti attraverso ampie porte in una grande sala, il cui spazio mediano era circondato da alte colonne e da un ambulacro. Delle finestre nella parete esterna spartita a due piani procuravano luce sufficiente; nel fondo furono aggiunti soltanto più tardi un « tribunal » elevato e due vani laterali più bassi, che servivano all'amministrazione della giustizia e alla vigilanza del mercato. Il nome di « Basilica » (portico reale) potrebbe essere tolto dai modelli persiani (fig. 211 s.), se non deve invece significare in generale « portico sontuoso ». La forma, in uso più tardi, cioè quella di una navata centrale sopraelevata con illuminazione laterale (« basilicale ») è affine alla « sala egiziana » (confr. pag. 411) ed accenna ad Alessandria; anche il vestibolo denominato da Calcide testimonia l'influenza greca. Una soluzione diversa presso a poco contemporanea il problema l'ha avuta in un grande porticato scavato in Delo; si ha qui un alto spazio centrale a sei navate con disposizione della luce alla maniera di basilica e si apre con un lato lungo sopra un colonnato.

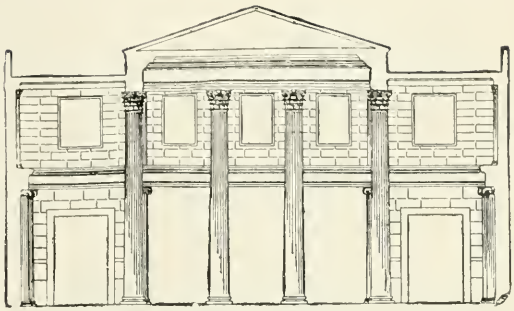


Fig. 733. Basilica in Pompei. Prospetto. Spaccato, parete d'ingresso veduta dall'interno. (Mau).

Una particolare applicazione l'ebbe il portico ad una o due navate nelle città collinose dell'Asia Minore. Qui un pendio ripido veniva volentieri rivestito di un edificio a più piani, di cui gli inferiori servivano come cantine o magazzini, mentre nella parte più alta un profondo portico a colonne si apriva verso il ripiano della collina (fig. 734, 746). Pergamo offre anche un altro ingegnoso adattamento del terreno inclinato. A nord del cortile del tempio di Athena la roccia si alza così ripidamente che i vani della celebre biblioteca — sono ancora visibili le tracce degli scaffali per più di cento mila volumi — conducono sul medesimo livello al piano superiore del portico a due navate, che costituiva un vano profondo aperto verso sud (fig. 736, confr. fig. 712). Mentre così si lasciavano le sale del tutto libere per i libri — nella sala principale vi era una copia dell'Athena Parthenos, statue di Omero e di altri scrittori erano collocate altrove per ornamento — il portico spazioso nello stesso tempo caldo ed ombroso offriva un eccellente luogo di lavoro.

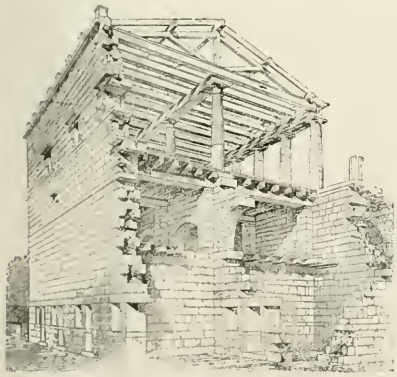


Fig. 734. Edificio a tre piani con portici in Aigai. (Bohn).

Mercato e città. — I mercati del tutto irregolari delle città più antiche

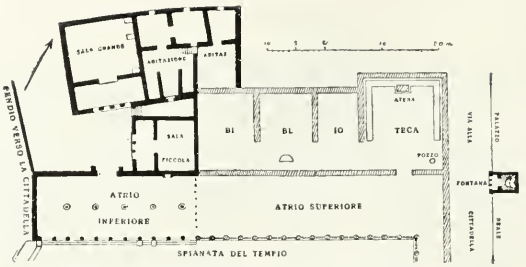


Fig. 735. La biblioteca in Pergamo. Pianta. Il pianterreno in nero, il piano superiore tratteggiato. (Bohn).

avevano da lungo tempo ceduto il posto sotto l'influenza ionica ad una forma regolare; il mercato era circondato da edifici pubblici, templi e portici e talvolta perfino senza tutti gli sbocchi di vie aperti. In Pergamo (fig. 746) il mercato così chiuso doveva la sua forma irregolare alle difficoltà del terreno; così anche in Assos. Un vero mercato normale ce lo hanno fatto conoscere gli scavi di Priene (fig. 662). La piazza quadrangolare, ornata di un altare, di donarî e di sedili, è circondata su tre lati da portici e botteghe. Al nord, al di là della strada principale, lo domina, insieme col Bouleuterion C a forma di teatro e col Prytaneion D, un « Portico sacro », a due navate, collocato più alto e aggiunto verso il 150 a. Cr. come fondazione di Orophernes al posto di uno più antico; dinanzi vi era una passeggiata con sedili alle estremità. Il portico con le sue camere serviva per l'attività dei magistrati e all'occasione anche per banchetti cerimoniali. Accanto al portico sacro una scala (fig. 663) conduce ai propilei del tempio di Athena; al mercato si addossa il santuario di Asclepio. Un' altro tipo di mercato alquanto più semplice l'offre l'agora di Magnesia. Intorno al piccolo tempio di Zeus Sosipolis (fig. 716) si stende lì a forma di grande rettangolo l'agora circondata da un portico a due navate. Un propileo ionico conduceva dal portico settentrionale nel cortile dell'Artemision che gli era adiacente obbliquamente. Tutto il doppio impianto fu eseguito di getto, senza dubbio da Hermogenes (pag. 405).

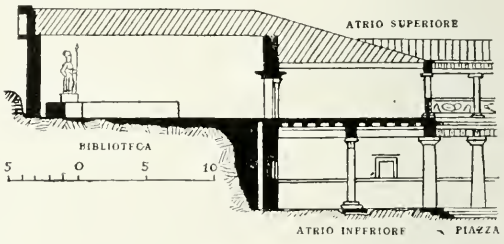


Fig. 736. La biblioteca in Pergamo. Spaccato. (Bohn). (Confr. fig. 706, 712).

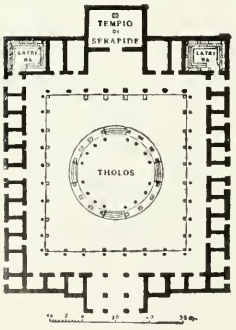


Fig. 737. Il « Macellum » (il cosiddetto tempio di Serapide in Pozzuoli).

Oltre al mercato centrale vi erano anche altri mercati per le derrate (« macella »), circondati egualmente da portici e botteghe, spesso con una tholos rotonda nel mezzo ed un santuario nel fondo (fig. 737, confr. fig. 738, 804). Un ornamento forse non raro del mercato lo mostra il cosiddetto « Horologion » (Orologio ad acqua) ottagono che il macedone Andronikos di Kyrros nel II o nel I secolo donava agli Ateniesi; questo edificio co-

nosciuto sotto il nome di « Torre dei venti » era ad ogni modo un esemplare di particolare ricchezza. I suoi sgraziati rilievi rappresentano i venti.

Le strade delle città ellenistiche, fiancheggiate spesso da botteghe nei pianterreni delle case, erano lastricate per lo meno in parte e provvedute di canali di scolo, essendo il drenaggio regolarizzato uno dei bisogni principali di una città antica. Per mezzo di condotte sotterranee a pressione l'acqua veniva innalzata sulla rocca di Pergamo come in altri luoghi elevati. In Pompei ciascuna casa aveva la sua condottura o per lo più nell' atrio una cisterna sotterranea. Le fontane erano copiosamente distribuite alle porte della città, nelle strade, nei crocicchi, sulle piazze. Un altro ornamento delle città erano le porte e gli archi a cavallo delle strade. Già nel 318 fu innalzata sul mercato di Atene una porta trionfale con sopra un trofeo. In Asia erano frequenti agli incroci delle strade dei « tetrapyla » o dei « tetrakionia », disposti alla maniera di archi di Giano; due colonne riunite dalla trabeazione su un basamento corrispondentemente alto erano amati come sostegni di gruppi statuarî. Tutti questi monumenti furono invero i modelli degli archi stradali e onorarî romani con le loro statue e gruppi, che in origine nulla hanno a che fare con i trionfi. Un grazioso quadro di strada lo offre una pittura parietale della « Casa di Livia » sul Palatino (fig. 739); esso mostra come la disposizione a più piani delle case (comune in Pompei dal II secolo) fosse quella generale. Delle terrazze e dei balconi, insieme a finestre nei piani superiori avvivano il quadro (confr. fig. 913).

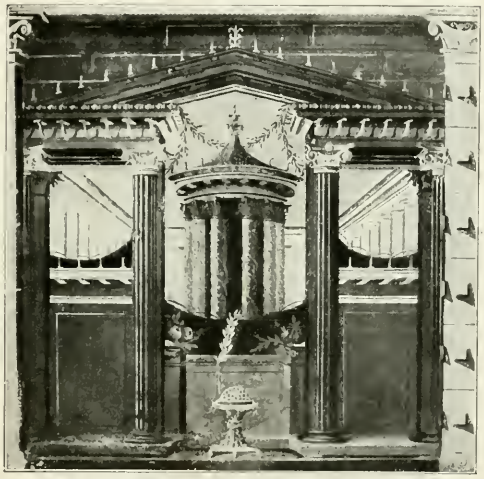


Fig. 738. Veduta di una tholos (tempio rotondo dentro un cortile a colonne). Pittura parietale da Boscoreale. (Confr. fig. 913).

Fra gli edifici pubblici si distinguevano accanto ai portici (pag. 414 s.) gli edifici per adunanze, specialmente le sale di consiglio (« Bouleuteria », confr. fig. 458 B, 662 C). Un esempio particolarmente istruttivo l'offre Mileto (fig. 740); l' edificio è dedicato ad Antioco IV e perciò è datato al 175-164 (confr. pag. 406). Un atrio di accesso di stile corinzio conduceva ad un cortile che era circondato su tre lati da un porticato dorico; una grande tomba onoraria riccamente ornata si considera come un'aggiunta posteriore); il lato di fondo era occupato dall'edificio del consiglio, diviso in due piani, che nell'interno era disposto a forma di teatro come in Priene (fig. 662 C).

Alla riunione dei cittadini servivano inoltre in prima linea i ginnasî e le palestre, destinate agli esercizi degli adulti. Talvolta erano delle semplici piazze, circondate da porticati, camere ed esedre (fig. 458 PA), tal'altra degli edifici sontuosi,

riccamente suddivisi provvisti di tutte le comodità. In Atene sorsero verso questo tempo il ginnasio di Tolemeo II e il Diogeneion. Ai ginnasî erano spesso annessi i bagni, sui quali abbiamo tuttavia scarsa cognizione per il periodo ellenistico. Sembra che la loro disposizione fosse ancora assai semplice, per quanto da lungo tempo fossero stabiliti gli impianti per il bagno caldo e freddo. Un esempio istruttivo della maniera greca di unire palestra e bagno l'offre la più antica delle terme pompeiane, la quale appartiene al nostro periodo (fig. 741): alla palestra circondata di portici con la sua vasca natatoria si accompagnano dei camerini da bagno di antico tipo italico e due sezioni ordinate molto più riccamente per uomini e per donne (in ciascuna il bagno freddo, il bagno caldo a vapore e il bagno caldissimo) che erano alimentate da caldaie comuni. L'impianto in complesso appartiene al II secolo; le intercapedini stabilite nel suolo e in parte anche nelle pareti provvedute di condotture in argilla per il passaggio dell'aria calda sono solo un'aggiunta, al pari di altri raffinamenti, di periodo romano.

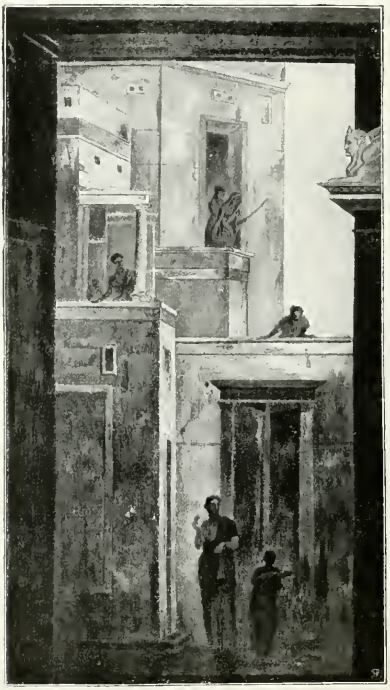


Fig. 739. Veduta di una strada. Pittura parietale dalla casa di Livia sul Palatino. (Confr. fig. 915).

Indispensabile era per la città ellenistica un teatro. L'elemento essenziale, come ai tempi del primo teatro stabile (fig. 588) rimaneva il grande emiciclo con le gradinate, per il quale in generale si approfittava di un incavo naturale del terreno che veniva ampliato con ali costruite; tuttavia si trovano già a quel che pare altri edifici poggiati su volte. Da quando l'orchestra non riuniva più come nel V secolo coro ed attori in una recitazione comune anche l'edificio della scena ebbe maggiori pretese architettoniche; dalle forme semplici si svilupparono gradualmente quegli sfondi a più piani ricchi di colonne, le cui immagini ritroviamo sulle pareti pompeiane, come i loro precursori avevano già influito sulla decorazione parietale.

Tra le tombe noi possiamo dopo il precedente del Mausoleo e dei roghi di Dionigi I e di Hephaistion (pag. 374, 380) presupporre senza dubbio anche costruzioni lussuose: per Atene confr. pag. 399. Tuttavia ne sono giunte a noi solo scarse notizie. Un edificio ragguardevole a due piani con mezze colonne doriche nel piano superiore è la cosiddetta tomba di Terone presso Girgenti. Erano assai amate le tombe scavate nella roccia con una o più camere, spesso di struttura architettonica e decorate con colori semplici. Di frequente il sarcofago assumeva in queste tombe la forma di

un letto funebre sotto il quale talvolta faceva la guardia anche un cane. Tuttavia il costume funerario era assai differente a seconda dei paesi. L'Asia Minore meridionale ad esempio conservava la predilezione per le facciate rupestri all'aperto (pag. 87 ss.). Nell'Egitto e nei paesi vicini, accanto alle camere funerarie con il letto, già per tempo entrò in uso la tomba a nicchie dove tutte le pareti alla maniera dei colombarî romani erano trasformate in un casellario a loculi chiudibili per deporvi i cadaveri o collocarvi i vasi cinerarî. Altrove rimasero in uso i sarcofagi. Inoltre vi erano naturalmente sarcofagi di legno i quali specialmente in Egitto e nella Russia meridionale si sono conservati decorati con pitture, ornamenti intarsiati, rilievi o statuette. Nella Fenicia vi erano delle imitazioni in pietra delle casse egiziane a forma di mummia e oltre a queste sotto l'influenza greca dei sarcofagi Sidone fig. 577, 646, 701, Gerusalemme fig. 806, Cartagine fig. 801) ma essi soprattutto in questo periodo non hanno ancora nessuna grande importanza. Delle

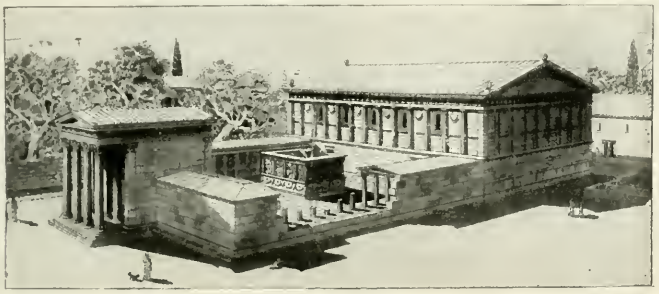


Fig. 740. Bouleuterion di Mileto, ricostruito. (Knackfuss).

casse in marmo a forma di casa e collocate all'aperto non si possono ancora additare con sicurezza per il nostro periodo.

Il senso per una forma più ricca e più individualizzata, quale è proprio dell'età ellenistica, si mostra perfino nelle semplici mura di cinta e di sostegno. Mentre prima il muro doveva, per quanto era possibile, apparire come un piano unico senza commessure, dal IV secolo come nella partizione delle pareti (pag. 412 ss.) le singole pietre acquistano la loro importanza particolare. Talvolta basta a questo scopo un'orlatura delle lastre liscie o una smussatura agli spigoli unita ad una picchiettatura della superficie (fig. 742), talvolta i blocchi sono accuratamente arrotondati come « pietre a cuscino », con commessure tagliate obliquamente (fig. 743), talvolta rimangono degli « specchi » dentro un'orlatura liscia (fig. 744), talvolta si dà artificialmente ai blocchi l'aspetto più rozzo possibile (« rustico », fig. 663). Spesso si alternano regolarmente delle file più alte e più basse e gli spigoli del muro vengono volentieri accentuati con delle scanalature verticali (fig. 663). Delle mura ben conservate con le loro torri sporgenti, come le mura di Lisimaco in Efeso, fanno ancor oggi una grandiosa impressione. Nelle porte e nei ponti (fig. 744) si introduce la volta ad arco, che già era in uso per le porte dal V secolo nella regione più occidentale della Grecia settentrionale, in Acarnania (fig. 745, confr. fig. 576); come

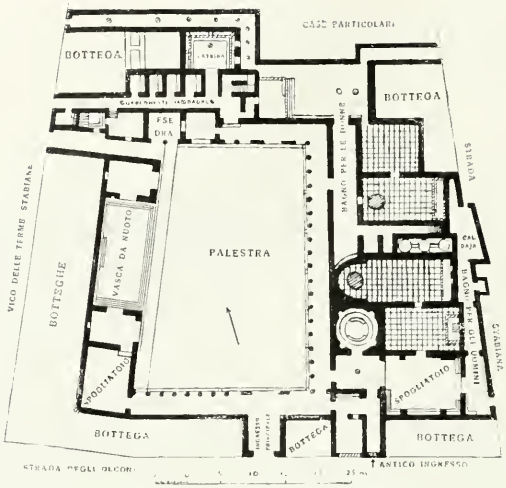


Fig. 741. Le terme stabiane in Pompei.

un elemento particolare a sè l'arco entra nell'architettura greca dal periodo ellenistico. In Priene noi ne abbiamo molti esempî che appartengono alla prima metà del II secolo a. Cr., e qui, in contrapposizione all'antica accentuazione del motivo tecnico dell'incuneamento dei blocchi (fig. 744 s.), viene adoperato per decorazione l'epistilio ionico con le sue fasce e viene curvato a semicerchio (fig. 729).

Tra i complessi impianti architettonici di questo periodo si ricordano a preferenza due. Il gruppo costituito dai santuari dei Misterî in Samotracia innalzato su un terreno molto accidentato e solcato da profondi letti di torrenti, deve la sua costituzione essenzialmente ai primi Tolemei. Al tempio più antico dell'età di Skopas (pag. 353 ss.) si aggiunse prima del 281 l'edificio circolare di Arsinoe (fig. 722), poscia il propileo ionico di Tolemeo II sul letto di un fiume (confr. fig. 709, 744) e il nuovo tempio in marmo (fig. 721); dei portici e degli altri edifici circondavano il gruppo irregolare e all'estremità si apriva la vista sulla colossale Nike (fig. 691). Tutta la disposizione testimonia di un abile sfruttamento della difficile natura del terreno e di un buon senso per l'effetto architettonico d'insieme. Dei compiti ancora più ardui poneva l'impianto di intere città (pag. 378 ss.). Un'immagine perspicua di una città ellenistica, sebbene su fondamento italico, l'offre ancora oggi Pompei, specialmente nel suo ampliamento più recente, cioè nella contrada del teatro, dove si aggruppano gli edifici pubblici di natura ellenistica. A città provinciali come Pompei e Priene (fig. 662) si contrappone una città capitale come Pergamo (fig. 746). La collina, che saliva tra due fiumi abbastanza ripidamente fino a m. 310 d'altezza, portava sulla sua sommità una antica fortezza, che, ampliata per la prima volta nel III secolo, fu finalmente circondata da Eumene II (197-159) verso valle con una cerchia di mura assai più vasta e così divenne una grande città (fig. 746, cartina). Attraverso il mercato circondato di portici col tempio di Dioniso, lungo la terrazza dell'altare di Eumene II e lungo una fila di botteghe la strada conduceva in alto sino alla porta originaria dell'acropoli; a sinistra si trovava l'antico tempio della dea protettrice della città, Athena, col suo cortile a portici e la biblioteca (fig. 736), a destra e una volta anche a sinistra si trovavano i palazzi (fig. 728). Ma la facciata principale la rocca la presentava verso la valle del Selinous, dove in una rientranza naturale della roccia troneggiava il ripido teatro al di sopra della lunga terrazza a più piani col suo bel tempio ionico (fig. 719). Dalla sponda opposta del Selinous

l'acropoli inerpicantesi a terrazzo offriva un aspetto grandioso (fig. 747). Qui di nuovo regna un gusto che subordina i particolari ad un'impressione artistica d'insieme.

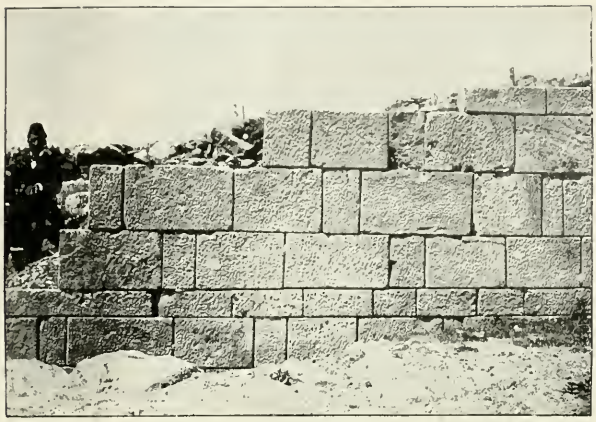


Fig. 742. Muro di sostegno della terrazza dell'altare in Pergamo.

L'architettura greca del periodo ellenistico ha ridotto nei particolari o soppresso il semplice linguaggio delle forme classiche, ma accrescendo i mezzi costruttivi, accentuando lo splendore decorativo e soprattutto rivelando nella composizione il senso per l'aspetto di un complesso di edifici, ha per la prima reso le forme architettoniche greche capaci di dominare in un campo più vasto e per un'epoca posteriore. L'architettura romana in gran parte tolse di qui modelli ed ispirazioni ma solo per l'aspetto esteriore.

Pittura. — Sulla pittura del periodo ellenistico noi possediamo notizie scarse e slegate. Esse fanno riconoscere che continuarono ad essere trattati i generi coltivati nell'età di Alessandro. Noi sentiamo parlare di quadri di battaglie del tempo: lotte di Antigono Gonatas contro i barbari, soprattutto la sua grande vittoria sui Galati presso Lisimachia erano rappresentate in quadri che noi sappiamo essere stati dedicati in Atene; anche in Pergamo furono glorificate le lotte contro i Galati; in Sicione Timanthes in un quadro pieno di slancio rappresentava un successo di Arato presso Pellene (241) e Nealkes dipingeva una battaglia su navi tra gli Egizî e i Persiani sul Nilo, dove egli caratterizzava il fiume con un coccodrillo che sta in agguato di un asinello disceso a bere (confr. fig. 748), cioè vi mescolava un tratto di genere quale bene si adatta alla pittura a miniatura che può essere congetturata per lui. In ogni caso l'avvenimento rappresentato può difficilmente essere posto dopo Artaserse Ochos verso il 350; un quadro contemporaneo dunque esso non era. Fu coltivata con favore la pittura di genere (pittura delle cose piccole), rhopographia, per la quale Antiphilos (pag. 385) aveva dato il tono; pittori come Simos e Graphikos (secondo

Fig. 743. Mura dell'Ekklesiasterion in Priene (lato occidentale).

Fig. 744. Apertura di scarico sotto i Propilei di Samotracia.

un'altra lettura chiamato abitualmente Peiraikos) continuano ancora più tardi la sua maniera. Anche essi amavano di rappresentare il commercio nel suo affaccendamento, fulloni, barbieri, calzolai al lavoro o in festa, perciò Graphikos si acquistò la denominazione di « pittore di immondizie » rhyparographos; in un altro indirizzo gli Amorini prendevano il posto dei lavoranti reali e alzavano la scena in un campo più ideale (fig. 749). Gli effetti di luce di Antiphilos trovarono imitazione nella bottega del pittore Philiskos (forse un fornaio ?). La predilezione per la scena in questo periodo di « corporazioni di artisti dionisiaci » si palesa nelle rappresentazioni di scene di commedie dovute a Kalates, al cui lato si pongono i mosaici conservati del samio Dioskourides. Viene coltivata anche la natura morta (confr. fig. 750); i quadretti di tal genere di Graphikos venivano pagati ad alto prezzo. Ma accanto a tutto ciò veniva fervidamente coltivata la pittura mitologica, in parte con predilezione per i soggetti tragici, come da parte di Theon (pag. 386). Tutti furono superati in gloria dal più giovane di questi pittori, Timomachos di Bisanzio (prima metà del I secolo); i suoi quadri acquistati da Cesare ed esposti nel tempio di Venere facevano generale impressione. Essi erano un Aiace infuriato che medita tristemente sopra il gregge ucciso, secondo la tragedia di Sofocle (confr. fig. 660), e l'ancor più celebre Medea di Euripide con l'animo in lotta tra l'amore di madre e la gelosia vendicativa (fig. 751): al suo lato erano rappresentati i bambini intenti

Fig. 745. Porta in Palairos (Kechropula) Acarnania.

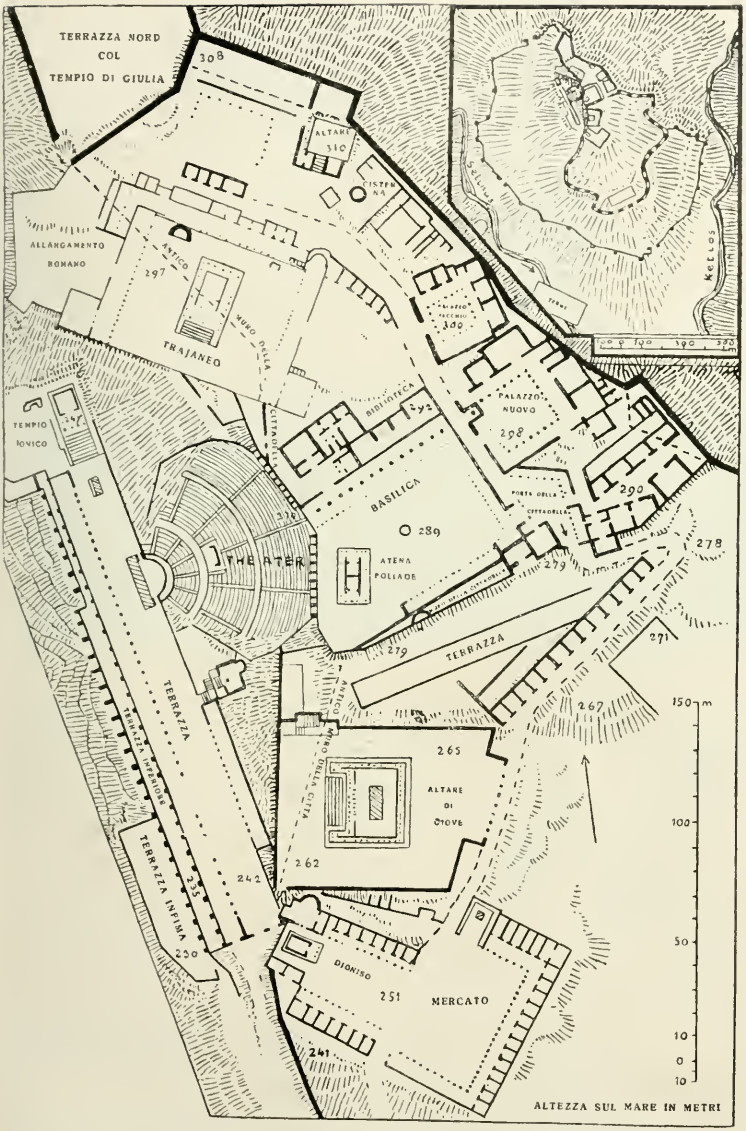


Fig. 746. La città alta di Pergamo. Schizzo della pianta tratto da Pergamon .

Nella cartina il tratto grosso abbraccia l'acropoli originaria, quello interrotto l'acropoli del primo periodo monarchico, il tratto fine con le torri la città di Eumene II. Al di sotto si estese più tardi la città romana.

al loro gioco innocente. Sono anche ricordati un Oreste ed Ifigenia in Tauride, di nuovo un soggetto euripideo (fig. 752), e una Medusa particolarmente ammirata.

La Medea, probabilmente anche il quadro di Ifigenia, sono conservati in rielaborazioni in Pompei ed Ercolano. Soprattutto si trovano colà tra le pitture parietali molte che con grande verosimiglianza si fanno ricondurre in parte a quadri del IV secolo in parte a pitture ellenistiche, soltanto che esse hanno per lo più subìto una trasformazione romana tanto che perfino col medesimo modello sono conservate in più esemplari stilisticamente differenti, e perciò non ci lasciano più riconoscere immediatamente gli originali che sono al loro fondo. Delle scene tragiche, patetiche ed epiche sono frequenti in esse e accanto anche delle idilliache, come il Ciclope innamorato: si è tratti vivamente a ricordare la poesia alessandrina. Alcune scene chiaramente riconoscibili come quadri su tavola (tav. XVI) presentano una composizione a rilievo con figure poste l'una accanto all'altra senza un fondo spaziale reale. Non si potranno facilmente chiamare ellenistiche queste composizioni; le scene di luce già ricordate richiedevano sicuramente una rappresentazione dello spazio. Nella pittura di una lastra funeraria in marmo di Pagase (pag. 399), noi vediamo una puerpera morta nel mezzo di una stanza rappresentata abbastanza minutamente. Per ciò non è verosimile che la pittura ellenistica, come si è ammesso, abbia rinunciato del tutto alla rappresentazione di sfondi paesistici, tanto più che anche i rilievi adoperano elementi di paesaggio; ad ogni modo sembra che la profondità spaziale e la corrispondente disposizione delle figure le une dietro le altre siano state piuttosto limitate. Con questo è chiaro che bisogna essere cauti di fronte all'opinione che è stata vigente per lungo tempo e che voleva riportare la pittura pompeiana quasi per intero a modelli ellenistici. Nell'uso del colore la pittura ellenistica ha adoperato senza dubbio i toni più vivaci e più splendenti che erano stati introdotti dall'encausto.

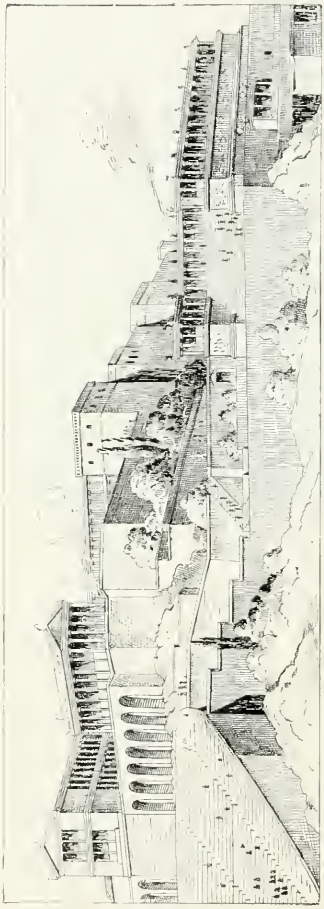


Fig. 747. Veduta restaurata di una parte dell'acropoli di Pergamo. (Böhn).

Nel corso del II secolo si spegne la pittura classica in quelli che erano stati finora i centri principali della sua attività; Timomachos (pag. 422) appare un'ecce-

zione. Un tratto caratteristico è la messa in valore delle opere più antiche (« chrestographia ») e il sorgere di gallerie di quadri nel senso moderno. Raccolte di quadri si erano formate per la prima volta con le pitture votive nei santuarî. Così ad esempio l'ala settentrionale dei Propilei di Atene era divenuta una preziosa pinacoteca, e egualmente in una pinacoteca si era trasformato l'antichissimo Heraion in Samo, come il santuario analogo di Olimpia si era mutato in un museo di sculture antiche e recenti. In Sicione le opere della pittura locale furono riunite in una galleria già costruita verso il 300 e venivano studiate dagli eruditi. Intermediario Arato, un certo numero di quadri

Fig. 748. Asino e coccodrillo. Quadretto di genere ercolanese.

Fig. 749. Amorini che lavorano da orefici. Pittura parietale pompeiana nella casa dei Vettii.

sicionî era stato acquistato da Tolemeo III per Alessandria; infatti anche nelle residenze ellenistiche si costituivano delle gallerie, particolarmente in Pergamo dove fiorivano gli studi di storia dell'arte. Probabilmente lì tanto per i quadri quanto per le sculture la scelta era determinata da criterî storico-artistici; si faceva attenzione quindi anche alle pitture arcaiche. Così anche per questo rapporto il periodo ellenistico preparava il romano nel quale grande fu la passione per le gallerie di quadri.

Decorazione e mosaico. — Sulla decorazione delle pareti si è già parlato sopra (pag. 412 ss.). Se Chrysippos (III sec.) sosteneva che ben presto si sarebbero dipinte anche le latrine, questo si riferisce soltanto alla policromia sempre crescente delle pareti. Con questo va d'accordo l'uso favorito di tappeti variegati, spesso figurati, nella cui fabbricazione Alessandria gareggiava cogli antichi centri d'oriente.

Fig. 750. Natura morta. Pittura parietale da Ercolano.

Come parte centrale di un tale tipo di parete con tappeti appesi servivano nel padiglione di gala di Tolemeo II (verso

il 275, fig. 714) dei quadri su tavola; si presenta quindi spontaneamente l'ipotesi che anche su pareti reali dipinte fosse in uso una simile decorazione. In ogni caso ancor più oltre va l'ipotesi che i cosiddetti quadri a rilievo, un tipo di rilievi di maggiore o minore estensione ma concepiti in maniera particolarmente pittorica, avessero costituito appunto la parte centrale delle pareti decorate architettonicamente.

Fig. 751. Medea. Da una pittura parietale di Ercolano.

I quadri a rilievo conservati appartengono ad ogni modo prevalentemente all'età romana (fig. 947), la loro origine senza dubbio risale al periodo ellenistico, ma per un tale uso manca finora qualsiasi prova.

Le pareti variopinte trovarono il loro naturale completamento nei pavimenti a mosaico che rappresentano una pittura in materiale resistente. Fu costume antico anche di ornare il pavimento con pitture (fig. 110). Delle decorazioni semplici ed anche delle rappresentazioni furono più tardi combinate con ciottoli bianchi e neri. Delle piccole pietre e paste vitree (non mai ancora tasselli d'oro) erano connesse strettamente e saldamente conficcate nel cemento, le sottili commessure erano accuratamente riempite con stucco del colore corrispondente. Talvolta si trattava di semplici combinazioni di forme geometriche (cubi, meandri ecc.), talvolta secondo l'antica maniera vi si introducevano motivi più ricchi. Ma si andò anche più in là di questi motivi da tappeti decorativi e si lastricò il pavimento con veri e proprî quadri in pietra. Sulla nave di gala di Ierone II (pag. 412) si camminava su scene dell'Iliade. Con ragione è celebre il grande mosaico della battaglia di Alessandro (tav. XIII, confr. pag. 400 ss.), il quale con altri ornava la più bella casa di Pompei (fig. 753, 908). A modelli alessandrini risale anche il grande pavimento romano di Palestrina (Praeneste) col ricco paesaggio dell'Egitto, al tempo dell'inondazione del Nilo, e dell'altipiano etiopico popolato di animali. Un quadro di grande vivezza, una lotta di Centauri e fiere lo offre un mosaico della villa di Adriano (fig. 754). Ma non solo appaiono delle scene figurate: dei fiori sul pavimento si amavano allora così come oggi nei tappeti; ciò si ricollega al costume di spargere il suolo di fiori. Degli splendidi avanzi di corone a mosaico sono venuti alla luce in Pergamo. Il palazzo reale di quella città aveva come singolarità una « sala non spazzata », (« asarotos oikos ») sul cui pavimento a mosaico Sosos aveva eternato con molta arte ma senza gusto tutti gli avanzi del pasto (un mosaico simile con aggiunte egiziane, di Herakleitos, si trova nel Museo Laterano). Inoltre Sosos aveva inserito lì anche un quadretto di genere che è imitato nel celebre « Mosaico delle colombe » del Museo Capitolino proveniente dalla villa di Adriano. Anche altrove la tecnica

del mosaico era adoperata per piccoli quadretti assai artistici; si può misurare la finezza della tecnica da questo, che nel « Mosaico delle Colombe » quasi 60 pietruzze occupano un centimetro quadrato.

Fig. 752. Oreste e Pilade dinanzi a Toante. Ifigenia appare con il simulacro di Artemide. Pittura parietale dalla casa del citarista in Pompei.

Scultura. — Volgiamoci alla scultura e vedremo che sono in complesso scarsi avanzi dell'antica grandezza quelli che ci si offrono nella Grecia stessa. Nell'Attica noi troviamo al principio di questo periodo un paio di opere originali, la statua seduta piuttosto molle di un Dioniso dal lungo vestito che fu una posteriore aggiunta (270) al monumento di Thrasyllos (pag. 382) ed una grandiosa Themis in Ramnunte, opera di Chairestratos, la quale già presenta motivi di panneggiamenti alquanto aridi ed artificiosi. La scultura viene ora spesso esercitata in famiglie di artisti da più generazioni e frequentemente in modo che più membri della medesima famiglia (come già i figliuoli di Prassitele) lavorano insieme ad una stessa opera. Nomi principali sono Kaïkosthenes e Dies, Euboulides e Eucheir in più generazioni, Polykles e il suo parentado (Timokles e Timarchides, Dionysios e Polykles). Essi esercitarono la loro arte nel III e specialmente nel II secolo e lavorarono accanto a statue di dèi e a copie di antiche opere soprattutto ritratti. Uno straordinario esempio di precisa caratterizzazione l'offre il Chrysippos che conta sulle dita (morto nel 206) del vecchio Euboulides (fig. 755), che si riannoda a opere come il Demostene di Polyeuktos (fig. 696). Altrove ritroviamo degli stretti rapporti con

Fig. 753. Animali. Mosaico dalla Casa del Fauno in Pompei.

Fig. 754. Lotta tra Centauro e fiere. Mosaico dalla Villa di Adriano. Berlino.

tipi prassitelici (Ofellius di Dionysios e Timarchides in Delo). Un Ermete prassitelico (fig. 636), delle statue femminili panneggiate anche esse prassiteliche (fig. 951, confr. pag. 391) erano volentieri adoperate soprattutto per ritratti e statue funerarie: in un grande gruppo in Atene Euboulides il giovane si riannodò a tipi dell'età di Fidia e i figli di Polykles, Timokles e Timarchides, copiarono nella loro Athena per Elateia lo scudo della Parthenos. Se alcuni di questi artisti attici (Timarchides e i figliuoli Dionysios e Polykles) verso la metà del II secolo si siano trasferiti in Roma è cosa assai poco sicura (vedi sotto).

La scultura peloponnesia nella quale dominava l'influenza di Lisippo è ancora coltivata da alcuni argivi di minor valore (Xenophilos e Straton, Andreas e Aristomachos ed altri), i quali lavorarono soprattutto per Epidauro e si associarono talvolta agli attici; i differenti dialetti artistici concorrevano in tal modo ad un linguaggio comune. Così anche un artista peloponnesio straordinariamente attivo, Damophon di Messene, nel II secolo rielabora accanto ad influenze peloponnesie (scopadee) influenze attiche in statue per templi di Acaia, Messenia e Arcadia. Egli scolpiva esclusivamente immagini di dèi e volentieri riuniva gli dèi in gruppi, lavorando per lo più in marmo, ma in conseguenza della povertà del tempo, anche in legno e marmo, un modesto surrogato dell'antica preziosa tecnica criselefantina: quando infatti fu necessaria una riparazione nello Zeus Olimpio di Fidia, se ne poteva dare incarico a Damophon. Sembra che ad esso risalga la statua del culto dell'Asclepio Mounychios (Pireo) che si presenta come una trasformazione stilistica del tipo conservato dell'Asclepio di Melos. Notevoli avanzi di uno dei suoi gruppi in marmo sono stati scoperti in Lykosoura: le due dee Demetra e Despoina su un trono comune ed accanto ad esse Artemide e il titano Anytos. Le teste conservate (fig.

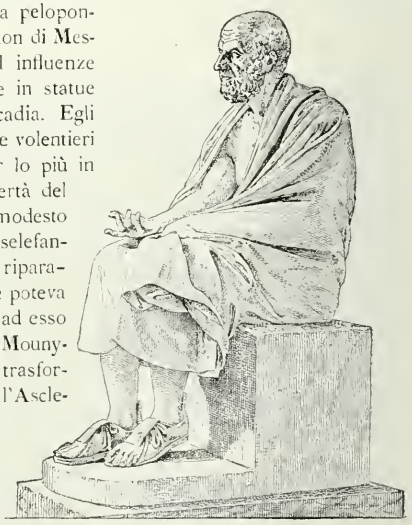


Fig. 755. Crisippo. Louvre. Marmo. (La testa è restaurata nel disegno secondo i ritratti conservati).

756) richiamano a tipi del IV secolo, ma appaiono più massicce e di maggiore effetto; un frammento di manto riccamente ricamato (fig. 757) notevole per la trattazione della stoffa presenta, oltre a delle figure puramente ornamentali (Vittorie, Nereidi ecc.) che ricordano i motivi comuni all'arte neoattica di questo periodo, un fregio singolare di animali vestiti, eretti e danzanti, che si può spiegare solo con richiamo a culti locali. Che cosa sia stato quel preteso rifiorire della fusione in bronzo verso la metà del II secolo, della quale parla Plinio, non si può più determinare.

Fig. 756. Testa del Titano Anytos. Da Lykosoura. Marmo. Atene.

In oriente, particolarmente in Asia Minore, la scultura fu coltivata in forme più ricche che nella Grecia impoverita. Noi tratteremo particolarmente più tardi di alcuni di quei centri artistici, ma molte delle opere conservate non si lasciano ricondurre con sicurezza a regioni determinate e perciò dobbiamo far precedere alcune osservazioni generali. Delle immagini di dèi potevano ben riuscire anche in quest'epoca, sebbene l'età non fosse favorevole a questo ramo dell'arte. Le divinità giovanili furono preferite a quelle mature e gravi. Le trasformazioni dell'Afrodite di Cnido, che rinunciano anche all'ultimo pezzo di vestito rappresentato vicino e allontanano con ciò qualunque accenno al bagno come causa del denudamento, corrispondevano tanto al gusto prevalente dell'epoca che quasi cacciarono nell'ombra la Cnidia stessa. Notissime sono la Venere Capitolina e quella dei Medici con la falsa firma dell'artista Kleomenes. La statua capitolina di forme più mature ha conservato ancora il vaso del bagno col vestito al disopra, la Medicea è immaginata come Anadyomene, cioè come emersa dal mare (perciò la presenza del delfino con gli Eroti), ed è modellata in forma graziosa e delicata. Da chi provenga il nuovo tipo non è certo; probabilmente esso sorse già subito dopo Prassitele. Il motivo del bagno è mantenuto ma è volto verso una concezione realistica, anzi di genere, nell'Afrodite accoccolata di un artista bitinio Doidalsas III sec., una volta detto erratamente Daidalos). Essa è stata un tipo straordinariamente prediletto; ed appare in una doppia redazione, in un aspetto più genuino con pienezza fiorente di forme ad esempio nella replica di Vienne ora al Louvre (fig. 758), invece più

Fig. 757. Frammento della veste di Despoina in Lykosoura. Marmo. Atene.

Fig. 758. Afrodite accosciata. Marmo.
Da Vienne. Louvre.

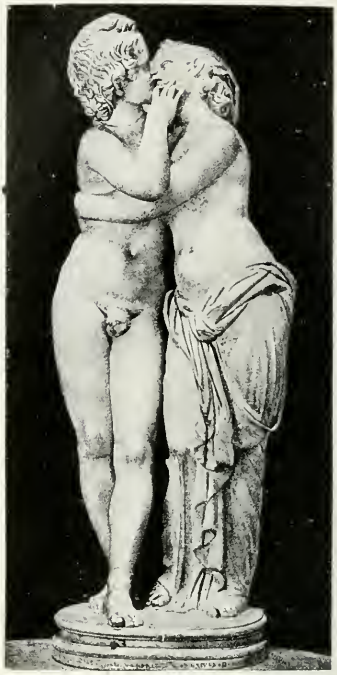


Fig. 759. Eros e Psiche. Marmo. Campidoglio.

giovanile, più elegante ma con minore vita nella copia del Vaticano. Molto amata era anche una graziosa Afrodite, completamente nuda, di cui la destra dislega il sandalo dal piede alzato. Un'altra mezzovestita si guarda con occhi socchiusi in uno specchio d'acqua accanto al quale una volta doveva trovarsi. I motivi sono innumerevoli; quasi sempre il problema centrale è quello della donna nuda. Alla madre si accompagna Eros, il dio predominante di quest'epoca, ora per lo più un fanciulletto libero e irrequieto; alquanto più grande appare nel noto gruppo di Eros e Psyche (fig. 759). Psyche si presenta anche da sola e sole appaiono le Grazie in quel celebre aggruppamento (Cirene, Siena) che è stato accolto dall'arte moderna.

Fig. 760. Testa di Satiro. Bronzo. Monaco.

Accanto ad Afrodite giungono alla massima popolarità in quest'epoca coordinatamente a correnti religiose (Bacchanalia), Dioniso e tutto il suo corteggio. Il dio stesso appare per lo più con tratti femminili, con lo sguardo ispirato oppure in una dolce ebbrezza. Con la sua pantera egli era in atto di scherzare nel cosiddetto Narcisso di Pompei. I suoi Sileni e i suoi Satiri ricordano ancora in parte la loro derivazione dalle nobili figure prassiteliche (fig. 760). Il vecchio Sileno col piccolo

Fig. 761. Fauno danzante. (Braccia erratamente restaurate). Marmo. Villa Borghese.

Dioniso sulle braccia, che alcuni ritengono lisippeo, offre un paragone istruttivo con l'Ermete di Prassitele; delle sculture eccellenti sono il Fauno danzante in Villa Borghese (fig. 761) che una volta suonava il doppio flauto, un vecchio Satiro in riposo in Holkham Hall, e il Fauno Barberini in Monaco che aggravato dal vino si è gettato a dormire. Essi divengono a poco a poco sempre più selvaggi nelle forme e più sbrigliati nelle azioni; così il Satiro che si guarda meravigliato la coda, il Satiro che batte i crotali col piede, aggruppato con una Ninfa seduta in Firenze, il Satiro che fa schioccare le dita e il Satiro sdraiato in Napoli. L'agilità e la flessuosità del corpo per il quale non è difficile nessun piegamento e nessuna torsione giunge qui alla sua completa espressione. Un compagno alquanto brutale lo hanno i Satiri in Pan dalle gambe caprine, perciò noi ci incontriamo poscia anche non di rado in sensualismo e in lascività come ad esempio nel Pan e Dafni di Heliodoros, nell'Ermafrodito dormente, statua assai amata, nell'Ermafrodito che sfugge agilmente alla stretta del Satiro, nei varî gruppi di Leda col cigno. D'altro lato quest'epoca

Fig. 762. Apollo da Cirene. Marmo. Museo Britannico.

Fig. 763. Testa di Zeus coronato di quercia. Marmo. Pietrogrado.

Fig. 764. Bambino coll'oca, opera di Boethos. Marmo, da bronzo. Monaco.

ama una maggiore grandiosità nell'aspetto (fig. 762) o un « pathos » più accentuato come in certe teste di Apollo le quali, sebbene provengano da un medesimo modello, tuttavia si differenziano nella loro acconciatura sempre più alta, cosicchè anche in tali casi sorge la questione se non si tratti di rielaborazioni posteriori. Alcuni dèi subiscono notevoli trasformazioni, come quando la soave Hera assume un aspetto quasi sentimentale di Madonna e Zeus appare come un vecchio nervoso e stanco (fig. 763). Gli dèi divengono sempre più umani, quali appunto amava rappresentarli la concezione evemeristica prevalente.

A questo indirizzo si riannoda la predilezione per i motivi di genere, alla quale debbono la loro origine alcune delle più graziose creazioni di questo periodo. Come nella pittura, si distinguono due indirizzi, uno idealistico e uno realistico: quello può paragonarsi con Teocrito, questo con Herondas. Come esempio della prima maniera può valere la tanto prediletta Giuocatrice di astragali la quale appare anche unita in gruppi con compagne. Il più celebre artista di questo indirizzo fu Boethos di Calcedone (II secolo), il quale oltre che per lavori di toreutica era a ragione famoso per il suo bambino con l'oca (fig. 764), opera in bronzo spesso copiata, e per altre statue di fanciulli. Tali statue potevano essere adoperate anche come figure di fontana allorchè si faceva versare acqua dall'animale; e tale epoca è straordinariamente feconda nell'invenzione di motivi simili per figure di fontane. Il

Fig. 765. Agone che s'incorona. Statua in bronzo da Mahdia. Tunisi.

Fig. 766. Vecchia ubriaca. Marmo. Monaco.

Fig. 767. Spinario Castellani. Marmo. Museo Britannico.

Fig. 768. Danzatrice burlesca con le nacchere. Statuetta in bronzo da Mahdia. Tunisi.

nome di Boethos si legge anche sopra un'erma in bronzo la quale proviene dal carico di un' antica nave di trasporto naufragata sulla costa settentrionale dell'Africa presso Mahdia. (Tunisi); un pezzo di stoffa che poggia sovra la sua testa barbuta di tipo arcaistico fa congetturare che non fosse un' opera a sè ma l'aggiunta di una statua. Si è fatta l'ipotesi che essa andasse unita con la statua di fanciullo della medesima provenienza riprodotta nella figura 765, ciò che sarebbe permesso dallo stile, ma la sua grandezza e il suo significato — è un'erma di Dioniso — la rende inverosimile. Infatti questo fanciullo alato che si pone in capo una corona di oleastro, l'albero sacro degli agoni olimpici, e che deve aver tenuto nell'altra mano una palma (essa è una delle molteplici imitazioni del Kyniskos di Policleto, fig. 553), si deve interpretare non come Eros ma come una personificazione dell'Agone. Accanto procede un indirizzo rudemente realistico, il cui culmine è raggiunto dalla vecchia ubriaca di Mirone (di Tebe?, III secolo, fig. 766). Dei veri monelli di strada sono i ragazzi che hanno preso a litigare per il giuoco degli astragali (nel Museo Britannico) e lo Spinario Castellani (fig. 767), che è quasi certamente il tipo originario donde con stile accademico è stata derivata la statua in bronzo del Capitolino (pag. 264 ss.).

Un passo ancor più in là vanno delle piccole figure burlesche le quali già appaiono ridicole per il loro aspetto corporeo, particolarmente per la testa grossa e gli arti minuti. Come esempio può servire una danzatrice con i crotali che egualmente proviene da Mahdia (fig. 768) la cui testa simile a quella della vecchia ubriaca fa pensare ad una provenienza dalla medesima cerchia artistica. Essa può essere bene aggruppata con un danzatore in movimento simile: ambedue si rivolgono il capo l'un verso l'altro (confr. fig. 797). Non è opera del caso se appunto tra le figure di genere si trovano tante statuette: l'arte di ogni indirizzo potè trovare il suo ingresso anche nelle case modeste e nei loro giardinetti. Di qui proviene la grande quantità di piccole figure in marmo (in parte da esemplari del periodo

classico), di statuette in bronzo talvolta assai delicate e, come il genere più a buon mercato, di figure in argilla (terrecotte), che, come modeste compagne dei rami maggiori dell'arte figurata, accompagnano l'arte greca attraverso tutte le fasi di sviluppo dai rozzi tentativi dell'età più antica fino alle graziose « Tanagrine » (pag. 399) e ai tipi di attori comici. Una ricca messe di terrecotte di stile libero l'ha data la necropoli della piccola città marittima eolica di Myrina, ma anche la Sicilia e la Magna Grecia ne offrono in gran numero. Un'inesauribile fantasia in parte nutrita di modelli più antichi ed una tecnica viva e sicura del suo effetto parlano da queste figurine. Esse si potevano creare facilmente in grande quantità, perchè venivano tratte da stampi e perciò spesso si trovano più esemplari di una stessa figura; talvolta esse sono anche ritoccate alla stecca e per lo più ricoperte di un delicato intonaco bianco sul quale venivano applicati i colori dopo la cottura.

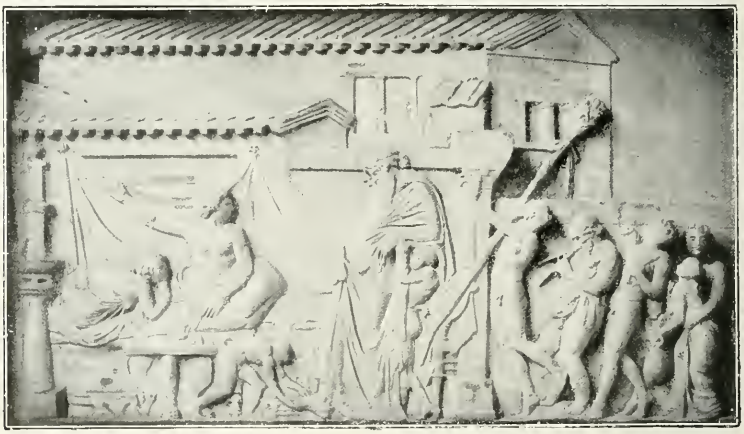


Fig. 769. Dioniso visita un poeta drammatico. Napoli.

Nei rilievi di quest'epoca appare una tendenza a rappresentare l'azione in un ambiente reale, quindi con l'accenno di sfondi paesistici o architettonici. Caratteristici sono per ciò i rilievi, tanto spesso copiati, che rappresentano il dio Dioniso che fa visita ad un poeta drammatico vincitore (fig. 769), o il rilievo del poeta Menandro al lavoro, oppure la riproduzione di scene drammatiche. Vi si riconosce il vivo interesse di un'epoca nella quale avevano così grande importanza le compagnie di attori che andavano in giro per tutto il mondo. Il carattere paesistico appare più accentuato in quei rilievi dei quali già facemmo parola sopra (pag. 426); ma le opere conservate appartengono solo all'età romana (v. sotto).

Arte aulica. — La larga applicazione che dell'arte facevano le molte e nuove città e il lusso dell'età ellenistica spinsero spesso ad un lavoro affrettato. I frontoni del nuovo tempio di Samotracia (fig. 721) e ancor più i fregi dei templi di Magnesia e di Teo (pag. 408) costruiti da Hermogenes sono poveri nell'invenzione e così sciatti nell'esecuzione che è necessario ricordarsi della loro alta collocazione per

Fig. 770. Cicogne che s'azzuffano per la preda. Kantharos d'argento da Boscoreale. Louvre.

Fig. 772. Zenone ed Epicuro. Tazza d'argento da Boscoreale. Louvre.

scusare una tale maniera di lavoro puramente decorativo. Tale trascuraggine si presentava perfino nell'arte aulica, specialmente là dove si trattava di creazioni effimere, il cui splendore non rimaneva indietro a quello dell'età d'Alessandro (pag. 380). Teocrito ci descrive la festa di Adonis nella residenza reale di Alessandria con le sue sontuose rappresentazioni sceniche. In una grande festa che Tolemeo II Philadelphos organizzava verso il 275, fu innalzato in mezzo ad un giardino un grandioso padiglione di gala che aveva posto per 130 klinai da banchetto (fig. 714). Quattordici colonne in legno

Fig. 771. Athena seduta. Coppa d'argento da Hildesheim. Berlino.

Fig. 773. Cratere d'argento da Hildesheim. Berlino.

alte 22 e perfino 26 metri sostenevano il soffitto: fra di esse erano appesi tappeti con quadri, al disopra dei quali, in nicchie alte m. 3,50, erano disposte delle scene di banchetto le cui statue erano vestite di stoffe reali. Cento statue in marmo adornavano la sala che risplendeva per l'innumerevole vasellame d'oro tempestato in parte di pietre preziose. Delle statue colossali e degli utensili di oro e di argento di ogni genere costituivano anche una parte essenziale dello smisurato corteo. Egual lusso regnava nelle navi di gala di Tolemeo IV e Ierone II (pag. 408 e 412); erano dei palazzi galleggianti con templi, sale, grotte, giardini, ginnasi, nel cui adornamento aveva una gran parte l'avorio che si poteva ora più facilmente procurare. Nessuna meraviglia se le opere d'arte qui adoperate apparissero « assai più preziose che artistiche ». Nella corte siriaca noi dobbiamo presupporre un simile splendore: Antioco IV in una festa celebrata in Daphne gareggiava con gli agoni dati da Paolo Emilio in Macedonia e fece presentare nel suo gigantesco corteo, con immagini dorate o coperte di vestiti lavorati in oro, tutti gli dèi e tutti i demoni dei quali hanno conoscenza gli uomini e inoltre fece anche rappresentare i miti relativi da preziose marionette.

Noi abbiamo notizia per caso dalla nostra tradizione di tale lusso aulico soprattutto per Alessandria. L'antica concezione egiziana, che considerava i Faraoni come dèi, regolò tutta l'arte aulica dei nuovi Faraoni, dei Tolemei. Perfino il materiale delle opere d'arte doveva servire a questo scopo: erano comuni delle statue colossali in oro dei principi e dei simulacri in oro ed avorio (confr. pag. 397): anzi Arsinoe II avrebbe avuto perfino una statua in topazio. Delle pietre preziose vi avevano soprattutto una grande parte. Mentre la glittica finora aveva preparato in generale dei sigilli incisi (pag. 212) e accanto allo smeraldo, il cui color verde ben s'adatta con l'oro, aveva adoperato principalmente le pietre dure opache (giaspo, agata, corniola), sorse ora la predilezione per le pietre d'ornamento intagliate a rilievo (cameï), il cui effetto era rialzato dalla varia colorazione degli strati bruni, bianchi, azzurrognoli (onice a due strati, sardonice a tre o a più strati). Modelli scelti sono offerti da alcune pietre del primo periodo dei Tolemei che conosceremo ben presto (fig. 792 s.). Come intagliatori di cameï noi conosciamo da egregie opere conservate Boethos (certamente di Calcedone, pag. 432) e Athenion. Ma le pietre preziose erano anche adoperate per farne suppellettile di lusso. Di effetto meraviglioso è il piatto in onice farnesiano in Napoli il cui interno, con la sua rappresentazione simbolica del Nilo, accenna chiaramente alla origine alessandrina. Mitridate

Eupator possedeva non meno di 2000 coppe in onice; un ricco esemplare di tal genere è una coppa in sardonice ora in Parigi (la coppa dei Tolemei).

Fig. 774. Orecchino d'oro. Berlino.

Alla predilezione per i prodotti meravigliosi della glittica è assai affine quella per la suppellettile non meno preziosa in oro ed argento ornata di fini rilievi. Tutte le capitali, non soltanto Alessandria ma anche quelle macedoni, siriache, Pergamo e oltre a queste anche la fiorente Rodi, erano ricche di un vasellame prezioso in argento. Già prima si erano acquistata fama dei toreuti o cesellatori (Mentor, Mys), ma questo ramo dell'arte fiorì più largamente col lusso ellenistico. La maggior parte dei toreuti a noi noti proveniva dall'Asia Minore e propriamente dal regno o dalle vicinanze del regno pergameno, tra gli altri Boethos di Calcedone il quale nello stesso tempo fondeva statue (pag. 432) e incideva gemme (pag. 436) e Stratonikos di Cizico (pag. 462); anche Rodi può avervi partecipato. Abbiamo poca speranza di poter distinguere le opere di questi artisti dell'Asia Minore da quelle di altri toreuti (Akragas ed altri). All'Asia Minore, una residenza invernale delle cicogne, sembrano appartenere le graziose coppe con le cicogne di Boscoreale con la minuta rappresentazione della vita di questi uccelli (fig. 770); per la bella coppa di Athena del tesoro di Hildesheim (fig. 771) si è ondeggiato tra Pergamo e la Siria, ma la sua

Fig. 775. Candelabro. Marmo. Napoli.

Fig. 776. Cratere mediceo. Marmo. Firenze.

Fig. 777. Moneta di Tolemeo I Soter (306-284).

Fig. 778. Moneta di Mitridate IV (240-190).

Fig. 779. Moneta di Antimaco Theos della Battriana. (II secolo).

esecuzione sembra augustea; a modelli alessandrini accennano la coppa d'argento tornata alla luce a Boscoreale presso Pompei, con il busto dorato, alquanto sovraccarico, di Alessandria (Africa?) e i bicchieri in argento trovati nello stesso luogo con una specie di danza macabra di celebri poeti e filosofi (fig. 772). La grazia della più delicata ornamentazione la dispiega un cratere del tesoro di Hildesheim (fig. 773), il quale tuttavia può essere a ragione preteso dall'arte augustea (confr. fig. 945). Per la vittoria su Antioco di Siria presso Magnesia (190) e per il passaggio di Pergamo come eredità a Roma (133) i tesori dell'Asia Minore per la maggior parte emigrarono nella nuova capitale del mondo e vi diffusero la passione per l'artistica suppellettile in argento; anche in Macedonia Flaminino (194) aveva fatto bottino di una quantità di vasellame in argento e bronzo. I tesori a noi conservati di Boscoreale e di Hildesheim difficilmente per la loro origine risalgono al di là del periodo augusteo.

Se in quelle feste principesche accanto al vasellame in argento si adoperava in grande quantità quello d'oro, tuttavia questo materiale prezioso veniva usato a preferenza per suppellettile più piccola, soprattutto per oggetti d'ornamento. La lavorazione artistica che nobilita il materiale si estrinseca in queste opere nel modo più preciso tanto nella perfezione della tecnica quanto nella bellezza dell'ornamentazione. Il lavoro più minuzioso e più delicato e la tecnica più virtuosa, la filigrana e la granulazione, sono sempre rimaste legate con questo metallo d'ornamento. Tra gli oggetti di oreficeria risaltano particolarmente per la ricchezza e la bellezza dell'ornamentazione i cosiddetti diademi, più giustamente « stephanai »; assai amate erano inoltre delle corone che ad ogni occasione venivano conferite a persone meritevoli oppure date in dono ai morti o dedicate agli dèi. Anche negli orecchini l'oreficeria trovò un compito attraente (fig. 774); essi assumono tutte le forme più variate (animali, Amorini alati, anfore ecc.) e accrescono il loro effetto con l'introduzione dei colori per mezzo di granate, smeraldi, perle vitree, smalto. Inoltre le teste degli aghi crinali presentano ornamenti di grande varietà (ghiande, melegrane, fiori, figurine di Afrodite e di Eros) e accennano talvolta alla destinazione dell'oggetto, come nel caso in cui un ago crinale termina con la figura di una donna che si pettina. Più uniformi sembrano le collane delle donne; esse sono fatte o di fili d'oro intrecciati e provvedute di piccoli nodi o sono ornate con una serie di granelli che si alternano con delle sferette d'oro. Il centro della collana è ravvivato spesso da un fiore o da una testa o da un cameo. I braccialetti, a differenza dei moderni, quasi mai ornati di pietre preziose, hanno a preferenza la forma di un serpente che si avvolge attorno al braccio; essi consistono in cerchi d'oro massiccio oppure in molte lastrine d'oro legate tra loro e ornate a filigrana. Il Museo di

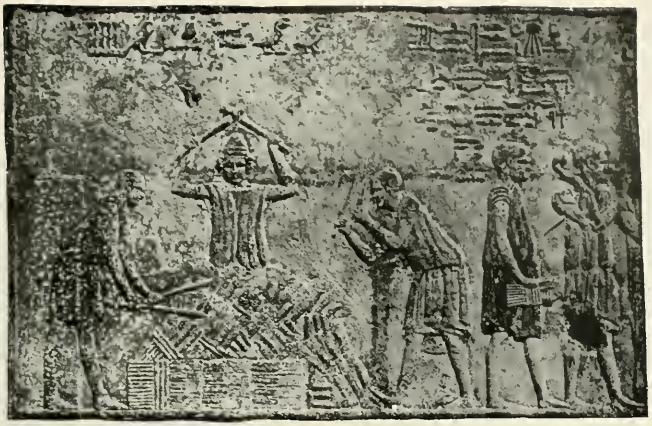


Fig. 780. Trebbiatura. Rilievo dalla tomba di Petosiris. (Medio Egitto).

Pietrogrado è particolarmente ricco di belle oreficerie provenienti dalle tombe della Russia meridionale.

A lato delle opere della toreutica va la suppellettile di lusso in marmo, quale è conservata largamente nelle imitazioni e trasformazioni romane. Altari adorni di rilievi erano in uso dal tempo di Prassitele (pag. 358): dei candelabri (fig. 775) erano già stati adoperati da Skopas come mezzi decorativi (pag. 357). A questi si aggiunsero grandi vasi di forme diverse (fig. 776), dei sedili a trono, dei sostegni di tavole, adatti ad una decorazione appariscente per le forme ricche, talvolta alquanto pesanti e sovraccariche, e per l'ornamentazione variata di piante e di figure. Le forme e le decorazioni dei vasi sono spesso tolte dai vasi d'argento, quelle dei candelabri dagli utensili in bronzo.

Fig. 781. Il vecchio suonatore d'arpa e donne musicanti, dal rilievo Tigrane pascià. Calcare. Alessandria.

Fig. 782. Ritratto in ardesia verde scuro. Berlino. Verso il 300 a. Cr.

Fig. 783. Da una statua di Alessandro IV da Karnak. Granito. Cairo.

Finalmente appartengono all'arte aulica anche le immagini dei principi quali, fatta astrazione dai cameі (fig. 792 s.), si presentavano in monete o in statue e in busti. I Diadochi cominciarono ben presto a coniare monete col loro ritratto. Le immagini per lo più assai caratteristiche delle monete rendono i tratti dei re senza alcuna adulazione (fig. 777 ss.), nei principi barbari con accentuazione del carattere etnico. Un simile busto parlante di Eutidemo I della Battriana (III secolo) si conserva nel Museo Torlonia; esso rassomiglia interamente ad un vecchio pescatore. Accanto ai re appaiono sulle monete anche i ritratti delle regine e queste per lo più in forme tipicamente idealizzate.

Egitto. — L'occupazione dell'Egitto per opera di Alessandro e l'ascensione al trono dei Tolemei significò naturalmente soprattutto un rafforzamento dell'influenza greca, la quale dall'età saitica e dalla fondazione di Naucrati si era fatta valere qua e là nell'arte. Ma ogni tentativo di spezzarla nettamente con la stabile tradizione artistica che era antica di secoli sarebbe stato maldestro e destinato di necessità a fallire.

Come successori degli antichi Faraoni i Tolemei si dettero cura di coltivare accanto alla maniera greca anche quella indigena, soprattutto nell'architettura. Così fu rivolto ad un determinato indirizzo lo sviluppo cominciato nel periodo saitico. Già la tomba di Petosiris appartenente ad una famiglia sacerdotale di Hermopolis (Chmûnu) che è stata trovata nel 1919 nel Medio Egitto presso Mellaui e che appartiene all'età di Filippo Arrideo, fratellastro di Alessandro il Grande, rivela chiaramente, nel suo elevato a forma di tempio (simile a quello di Edfu, fig. 787), nel caratteristico altare merlato dinanzi all'ingresso e nella sua decorazione a rilievo policromo (fig. 780) l'influenza greca, sebbene accanto alle iscrizioni geroglifiche e alle figurazioni sacre il vero e proprio elemento greco sia rappresentato solo da pochi graffiti con i quali si erano eternati dei visitatori del III sec. a. Cr. Petosiris, forse

Fig. 784. Tolemeo VI Philometor con le sorelle e tre dei. Berlino.

Fig. 785. Tolemeo VI Philometor tra due dee. Berlino.

il medesimo al quale si ascrisse in età posteriore ogni genere di libri magici, fece lavorare una parte dei rilievi (cortei sacrificali di uomini, donne e bambini, mietitura) sulla base di modelli i quali provenivano dalla scuola artistica greco-egiziana di Menfi. Questa si ricollegava a quei lavori in fine calcare che cercavano di unire con lo stile dell'Antico Impero l'eleganza delle opere del Nuovo (fig. 128). Il costume, la composizione e la delicata libertà delle figurazioni segna dei progressi sopra il carattere egiziano vero e proprio. Qui si incontra per la prima volta quel vestito a frange e nodi (fig. 781), anche presso contadine che portano offerte, che caratterizza le immagini ellenistiche di Iside, qui troviamo anche quel tipo del vecchio con i tratti precisi e con la caratteristica forma cranica che appare nella sua forma più chiara nella magnifica testa in pietra verde scura del Museo di Berlino (fig. 782). I caratteri generali e la tecnica sono egiziani e la ricollegano alla lunga serie dei ritratti realistici dall'Antico Impero in giù; ma l'esecuzione nel particolare, specialmente la riproduzione dell'epidermide e la forma del capo e i tratti del viso vanno al di là di tutto ciò che gli artisti egiziani mai avevano creato per proprio genio. Così la scultura

Fig. 786. Tempio di Horus in Edfu. Veduta d'insieme.

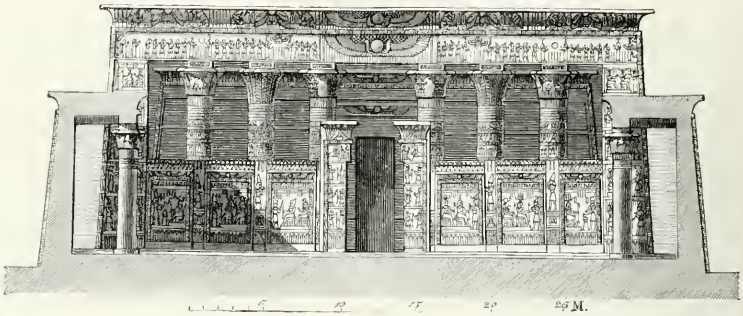


Fig. 787. Tempio di Horus in Edfu. Veduta anteriore della sala a colonne e spaccato dei porticati. (III-I secolo).

egiziana raggiunge il suo più alto punto nell'osservazione della natura sotto l'influenza di modelli greci al volgere dal IV al III secolo per giungere poi, su una china lenta ma non del tutto priva di opere notevoli, fino alle singolari, quasi esagerate statue di Dime, delle quali alcune portano perfino iscrizioni di artisti (ad es. Petesis). In contrapposizione allo slavato corpo la parte migliore è ancora in esse sempre la testa-ritratto e non è prodotto del caso che nel periodo romano le teste-ritratto delle mummie fatte in stucco ma soprattutto quelle eseguite in pittura, che trovarono applicazione al posto di queste opere plastiche, rappresentino delle creazioni degne di attenzione (confr. tav. XVII).

Accanto a queste teste-ritratti, nelle quali in qualche modo si riuniscono l'arte greca e l'arte egiziana, vanno altri lavori come la creduta statua di Alessandro IV figlio di Alessandro il Grande (fig. 783) nella quale la trattazione dei capelli e la disposizione della cuffia reale fanno un'impressione del tutto greca, mentre il corpo, la posizione e il costume, al pari della testa nei suoi tratti generali, si ricollegano strettamente a modelli egiziani. Lo stesso vale della testa di Tolemeo VI Philometor trovata presso Egina, ed ora nel Museo di Atene, nella quale tuttavia i caratteristici tratti del viso sono più lavorati nel senso dell'arte greca. Puramente egiziani al primo sguardo appaiono i rilievi dei templi (fig. 784, 785) i quali solo nel disegno tondeggiante e gonfio e in particolari caratteristici e nella mollezza di tutte le forme presentano i segni di un'arte irrigidita in decadenza e che accoglie qua e là involontariamente degli elementi estranei. Una più intima fusione della forma greca ed egiziana fu facilmente raggiunta nel campo dell'ornamentazione, specialmente nelle fini maioliche di tecnica egiziana, in alcune terrecotte e nell'architettura dove si offriva perciò il capitello composito che dovremo presto ricordare. Invece la ceramica dipinta (vasi di Hadra) e la coroplastica del primo periodo tolemaico dipendono tanto dall'industria beotica, dalle delicate figurine di Tanagra (sopra pag. 399) e da quel tardo genere di vasi e figure nere noto soprattutto dal santuario beotico dei Cabiri che si può ammetterne un'immediata introduzione per immigrazione, quale essa poteva essere stata facilmente occasionata dalla nuova fondazione di Alessandria e dalla quasi contemporanea distruzione di Tebe.

Nell'architettura i grandi templi tolemaici e romani, quelli di Horus in Edfu, al di sopra di Tebe (fig. 786 s., e di Hathor in Dendera, al di sotto di Tebe, in

Fig. 788. Colonna con capitello a testa di Hathor. Dendera.

File o a Komombo conservano la forma ereditata, tuttavia il portico a colonne adiacente al cortile per lo più è chiuso sul davanti soltanto da parapetti tra le colonne (lo stesso è presso la tomba di Petosiris, v. sopra pag. 440). La sala a colonne non ha la navata mediana sopraelevata con la luce laterale dall'alto (fig. 86); la luce entra invece dal dinanzi. Una simile disposizione della parete frontale la presenta il contemporaneo Artemision di Magnesia (fig. 717), e del resto anche già un padiglione di Nektanebos nell'isola di File.

Fig. 789. Capitello composito di età greco-romana. Kom-Ombo.

Nei templi delle divinità femminili come quello di Hathor in Dendera trova applicazione ora come prima la colonna a testa di Hathor (fig. 788). Le colonne semplici a loto e a papiro all'infuori di poche derivazioni sono sparite, il capitello a palma è divenuto raro. Al loro posto appare il capitello composito già ricordato (fig. 789), di un'esecuzione oltremodo variata e - che in verità si riattacca a tipi del Nuovo Impero (pag. 55 s.) ma nell'esecuzione senza dubbio è sotto l'influenza del capitello corinzio come tra l'altro lo dimostra l'apparire della decorazione ad acanto. Se dei capitelli compositi si trovano anche già nel periodo dei Nektanebos ed anzi prima, non si può dubitare sull'influenza dei modelli greci giacchè questi già alla fine del V secolo erano stati rielaborati. La lastra di copertura sopra il capitello è divenuta più piccola tantochè in seguito all'ampio svasamento del capitello a papiro non è più visibile dal disotto e il soffitto ora — come questo voleva una falsa teoria per tutte

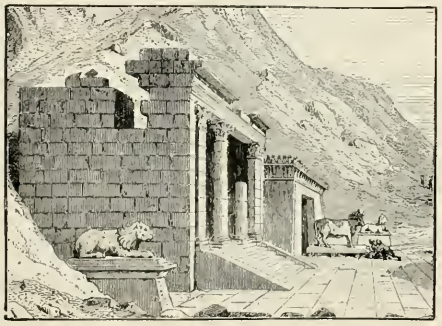


Fig. 790. Lychnapteion e edicola di Apis presso il Serapeo di Menfi. (Mariette).

Fig. 791. Tomba a camera in Alessandria. (Baia di Anfusci).

le sale egiziane a colonne — disseminato di stelle sembra librarsi liberamente sopra la selva delle colonne. In un certo senso la catacomba alessandrina di Kom esc-Sciugafa, della fine del I secolo d. Cr., rappresenta un culmine nell'evoluzione, ad ogni modo ciò è solo in conseguenza della lacuna delle nostre conoscenze. Essa presenta una completa mescolanza di forme greche ed egiziane nelle quali anche i pilastri parietali portano capitelli egittizzanti e sarcofagi ornati di ghirlande e con maschere suppliscono le antiche casse egiziane. Noi torneremo ancora su di essa (sotto C, VII).

Appaiono delle costruzioni puramente greche anche nell'ambito della civiltà egiziana. Così nel santuario di Serapide in Menfi accanto ad una edicola egiziana un pio dedicante innalzò in istile greco il « Lychnapteion » (una stanza di ufficio di sacerdoti determinati, fig. 790); la nave nilotica di Tolemeo IV conteneva accanto a sale di stile greco anche una sala da mangiare alla maniera egiziana. Come caratteristica per essa vengono ricordate delle colonne in tamburi neri e bianchi alternati, i cui capitelli debbono essere stati del tutto simili a quelli che ci sono conservati (fig. 789), e pareti rivestite di mattonelle o di lastre di alabastro nere e bianche egualmente alternate. Un'idea di questa decorazione egiziana di periodo ellenistico può darcelo una camera funeraria fig. 791) la quale, conservata in quella che un tempo era l'isola di Pharos presso l'insenatura di Anfusci, certo non può competere per preziosità di decorazione col galleggiante reale, ma corrisponde così esattamente con la sua descrizione che noi possiamo ritenere ambedue le opere contemporanee ed uscite dal medesimo indirizzo artistico. Sul più grandioso tempio del-

Fig. 792. Tolemeo II e Arsinoe. Sardonice. Vienna. (L'armatura è un restauro moderno).

Fig. 793. Tolemeo II e Arsinoe. Gemma Gonzaga. Pietrogrado.

l'Alessandria dei Tolemei, sul Sarapeion costruito da Parmeniskos, probabilmente in istile greco (confr. pag. 397 purtroppo non ci è noto nulla di preciso, perchè le notizie conservate sembrano riferirsi a trasformazioni posteriori. Le costruzioni dei Tolemei in Samotracia (pag. 410) s'intende che presentavano stile greco.

Della glittica fu fatta parola sopra a pag. 436. Del suo favore nella corte tolemaica dànno testimonianza due cameі che probabilmente rappresentano Tolemeo II Philadelphos. La sardonice di Vienna (fig. 792), di cui furono messi a profitto con magistrale abilità i nove strati ineguali, è una vera meraviglia della glittica e supera di gran lunga per abilità di tecnica e finezza di trattazione la sardonice a tre strati di Pietrogrado (fig. 793). Altre opere alessandrine di tal genere furono già ricordate. Si avvicina alla glittica la lavorazione del vetro per la quale Alessandria era famosa (« millefiori »). Anche la toreutica era coltivata con arte ed originalità (pag. 437 s.). Un considerevole numero di vasi d'argento ancora conservati sembrano essere alessandrini per lo meno per il genere; in essi non dominano le severe leggi stilistiche dell'arte attica ma piuttosto soprattutto un'ornamentazione realistica, una predilezione per le scene di genere e una passione puramente egiziana per i fiori e per le corone (fig. 772).

Fig. 794. Cantante di strada Nubiano. Statuetta in bronzo. Parigi.

Nel campo delle immagini degli dèi l'Egitto è rappresentato dal Serapide che si attribuisce a Bryaxis (pag. 397). Inoltre sembra essere particolare dell'arte alessandrina, sebbene non suo esclusivamente, un genere di teste femminili che si riattaccano allo stile prassitelico: esso si contraddistingue per la tendenza pittorica e per la delicatezza delle forme, dei passaggi, dell'espressione. Ma soprattutto non è sicuro con quanta indipendenza l'arte greca si sia sviluppata nell'Egitto. La funzione che Alessandria esercita nella civiltà e nella letteratura del periodo greco tardo potrebbe far sorgere il pensiero che ad essa spetti anche per l'arte una tale importanza, ma l'Egitto stesso offre soltanto scarse testimonianze, e così sorge da per tutto, come nella poesia, il problema se si tratti di prodotti genericamente alessandrini o di prodotti romano-alessandrinizzati. Se in seguito sarà quindi trattato di un certo numero di opere d'arte come « alessandrine », certamente in alcune di esse l'impronta della genui-

Fig. 795. Pescatore. Figura da fontana. Bronzo. Da Pompei. Napoli.

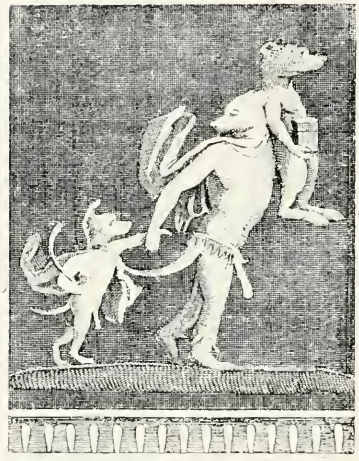


Fig. 796. Gryllus: Enea fugge con i suoi. Pittura parietale da Ercolano.

nità è innegabile, ma per altre quel problema dell'origine dovrà rimanere aperto.

Innanzi a tutti gli altri sta un gruppo di opere per la maggior parte piccole e di un realismo deciso. Nessuna città del mondo antico poteva paragonarsi ad Alessandria per il variopinto formicolio di popoli e per la vivacità della vita nelle strade; qui si raccoglievano tutte le nazioni, tutte le razze: egiziani, greci, ebrei e soprattutto i neri nubiani. Lo spirito osservativo degli alessandrini acuitosi negli studî anatomici e di storia naturale, favoriti allora dalla corte, raccolse per ciò ricco materiale, e per quella sua famosa passione di motteggio, che si sbizzarriva volentieri in pungenti epigrammi, si indirizzò ad un realismo satirico spesso crudo ed aspro. L'elemento di genere che aveva già tanta parte nell'antica arte egiziana potè essere facilmente esumato in questo mondo greco-egiziano. Nelle strade di Alessandria si trovavano i modelli per il patetico cantante di strada (fig. 794), che suona l'arpa prediletta della Nubia appoggiandola alla spalla, per i venditori ambulanti che gridano la loro merce, per i fruttivendoli sonnecchianti con la loro scimmietta che si serve della testa del padrone come di territorio di caccia, per i mangioni che si ingozzano, per i Beduini che si bisticciano, per le belle fanciulle nubiane: tutti questi portano l'impronta puramente alessandrina; il giocoliere sul coccodrillo, il pescatore con la canna (fig. 795) o che torna a casa, la vecchia contadina col suo agnello stanno in seconda linea e potrebbero essere solamente romani. Una franca caratterizzazione, senza alcun riguardo alla bellezza delle forme e delle linee, domina in quest'arte. Essa ha la sua corrispondenza nella pittura minuta dell'egiziano Antiphilos (pag. 385). A questi apparteneva anche l'in-

Fig. 797. « Il giudizio di Salomone ». Pittura parietale pompeiana.

Fig. 798. Nilo. Marmo. Vaticano.

vezione dei « grylli ». I tradizionali dèi teriomorfi e le satiriche figurazioni animalesche della terra del Nilo (pag. 52 s.) condussero a creare delle parodie con uomini a testa di animali; così Enea, Anchise e Ascanio appaiono in aspetto di cinocefali egiziani (fig. 795). All'indirizzo dell'arte dei « grylli » è affine l'introduzione dei Pigmei (un popolo nano che doveva abitare presso il Nilo) in ogni genere di rappresentazione, ad esempio nel giudizio di Salomone (fig. 797) che naturalmente era noto agli ebrei alessandrini. Mentre le rappresentazioni greche più antiche conoscevano i Pigmei (già Omero ricordava la loro lotta con le gru, fig. 364) come uomini normali solo straordinariamente piccoli, essi appaiono dal IV secolo in aspetto di nani con teste enormi e piccoli corpi, e specialmente gambe sottili (confr. fig. 768) e sono così mostrati come personaggi comici nelle scene più diverse.

Il contrapposto al realismo, pur nascendo anch'esso dalla medesima passione per il piccolo nella vita (fig. 748), lo costituisce il genere idealistico del quale già si è fatto parola a pag. 432. Dei bambini, anche degli dèi infantili, forse più giustamente dei bambini in funzione di dèi, appaiono in ogni genere di azioni od anche fuori di esse. Ma noi non possiamo affermare che questo tipo sia stato limitato ad Alessandria o anche solo che là sia stato particolarmente in favore (confr. fig. 749). È incerto perfino se in questa cerchia rientri un'opera nella quale si vorrebbe vedere la più importante delle creazioni della scultura alessandrina a noi conservate, il gruppo del Nilo (fig. 798), il cui originale in duro basalto egiziano era stato dedicato da Vespasiano nel suo tempio della Pace, e che è stato spesso ricopiato. Sedici vispi fanciulletti (simbolo dei sedici cubiti di cui cresce ogni anno il fiume)

Fig. 799. Preteso Seneca. Testa. Bronzo. Napoli.

Fig. 800. Dafne trasformata in lauro. Marmo.

trattengono il coccodrillo e l'icneumone dalla loro zuffa oppure si servono del corpo del vecchio « padre Nilo » come campo dei loro giuochi. Nella base della statua il tono nobilmente severo si trasforma in burlesco, giacchè quei Pigmei parodiano comicamente la lotta cogli animali pericolosi del fiume (confr. fig. 748). Non si può stabilire quando sia sorta quest' opera, nata certamente dalla cerchia egiziana; la sua trattazione assai classicheggiante delle forme parla a favore di un'età più tarda.

Il realismo alessandrino si fa valere anche nel ritratto (confr. fig. 777). Un'eccellente testa di bronzo trovata in Cirene, cioè la testa di un poeta che prima erratamente si interpretava come quella di Seneca (fig. 799), può pretendere per questo suo luogo d' origine, come ritratto letterario, ad un' origine alessandrina. Ma sicura non è nè l'una nè l'altra cosa. Perfino il busto dell' ispirato poeta Omero (fig. 832), per il quale sembra che dovrebbe venire in considerazione soprattutto la sede degli studî omerici, è da riportarsi a Rodi per ragioni stilistiche. Un gruppo di teste-ritratti in pietra scura che ha la sua radice nella tradizione egiziana conserva in ogni caso l'acuta osservazione e l'energica caratterizzazione degli artisti alessandrini (confr. pag. 441 s.). L'atmosfera erudita di Alessandria si fa valere perfino nella decorazione dell'usuale vasellame da tavola, che veniva ornato con rappresentazioni mitologiche ed iscrizioni della cerchia dei cicli epici, surrogato in argilla per i lavori d'argento; per caso noi sappiamo che Nerone soleva adoperare due di tali coppe e che le chiamava omeriche, dal che proviene la moderna denominazione di questo vasellame. Una simile erudizione alquanto più profonda si faceva strada più tardi anche nelle cronache figurate romane o tavole iliache, sebbene questa classe di monumenti non provenisse più da Alessandria. Anche la rappresentazione di metamorfosi (fig. 800) che così poco si adatta alla scultura dipende certo dalla passione per l'erudizione che sembra raccomandasse tali miti come oggetto della poesia (Nikandros) e dell'arte.

Fig. 801. Coperchio di sarcofago con rilievo a colori. Da Cartagine. Tunisi.

L'età veramente creatrice dell'arte alessandrina sarà stata il III secolo, il periodo di governo dei tre primi Tolemei; le tombe fanno riconoscere una rapida decadenza. Sotto il quarto Tolemeo, Philopator, il culto di Omero raggiunse la sua maggiore altezza; nel Mouseion egli fece innalzare la statua del poeta in mezzo a quelle delle sette città che pretendevano di avergli dato i natali. Il toreuta Apelle aiutò i commentatori di Omero con una riproduzione della coppa di Nestore (Il., XI, 632 ss.), che il grammatico Dionisio il tracio (II secolo) fece preparare in

Fig. 802. Vestibolo del palazzo in Arak il Emir, verso il 180 a. Cr. (Butler).

Rodi appunto con i contributi dei suoi scolari, esempio di nuovo del rapporto tra un'arte in decadenza e l'erudizione dominante. Dei critici d'arte, Polemon (verso il 200) visse per un certo periodo in Alessandria e Kallixeinos (fine del III secolo) preparava colà un catalogo di artisti, corrispondentemente ai cataloghi letterarî dei bibliotecarî alessandrini. In complesso questo periodo sino all'incorporazione dell'Egitto nell'Impero Romano (30) sembra senza importanza per l'arte. Un'assai notevole influenza l'Egitto l'ha esercitata su Cartagine e su tutto il territorio punico dove ad ogni modo essa s'incontrò e si mescolò con un'influenza greca non meno forte. Nel modo più chiaro questo si mostra nei piccoli oggetti d'importazione trovati nelle tombe; sono anche da menzionare numerosi sarcofagi e di eccellente lavoro con l'immagine a rilievo del defunto sul coperchio (IV-III secolo a. Cr.); tra le cose più attraenti vi è la rappresentazione in rilievo dipinto di una sacerdotessa che unisce l'acconciatura egiziana con l'arcaistica veste greca (fig. 801). Una grandiosa costruzione di età punica è la grande tomba reale di Medracen (Madghasen) in Numidia, non lontano da Costantina, che è di forma circolare ed è coperta da un cono tronco; le sue robuste mezze colonne doriche ricordano piuttosto il V secolo che l'età di Massinissa di cui si è congetturata che sia la tomba. Un'imitazione più recente è la mauritanica « tomba della Cristiana » ad occidente di Algeri, forse tomba di Giuba II. Con questo re, che era cresciuto in Roma in età augustea e che aveva passione d'arte oltre che di studî eruditi, comincia la vera e propria romanizzazione dell'Africa. Nella sua residenza di Cesarea (Cherchel) egli metteva insieme con buon gusto e con interesse per la storia dell'arte una raccolta di scelte copie di statue greche; se ne sono conservati degli eccellenti avanzi.

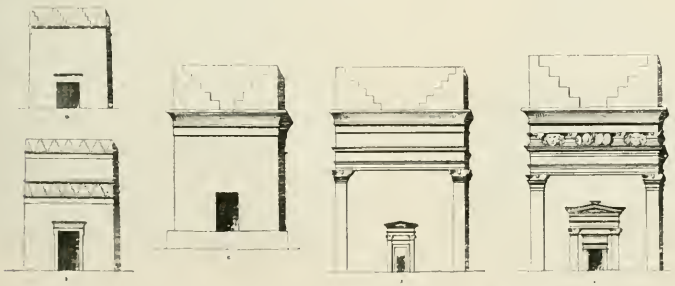


Fig. 803. Forme di tombe in Petra. (Da Brünnow-Domaszewski).

Fig. 804. Tomba reale (« Chazne Firaun ») in Petra.

Siria. — Come i Tolemei nell'Egitto così i Seleuci nella Siria ereditarono un regno con una civiltà ed un'arte antichissime; esso abbracciava persino la Mesopotamia e la Persia. È una delle lacune più sentite nella storia dell'arte ellenistica che qui tacciano del pari le fonti letterarie e le fonti monumentali. Nella parte occidentale della monarchia, nella Siria settentrionale e nell'Asia Minore, avrà certo prevalso l'arte greca, almeno così nell'architettura. La « bella Antiochia » era una capitale ellenistica modello (pag. 380); le feste di corte nella vicina Daphne, luogo di delizie, gareggiavano con quelle di Alessandria (pag. 435 s.). Se Antioco Epiphanes dopo il 175 imprese a ricostruire di nuovo in grande stile l'Olympieion pisistrateo in Atene (fig. 710), era tanto insolito lo stile corinzio, ancora poco adoperato in Grecia, quanto l'affidamento del lavoro ad un artista romano, Cossutius (pag. 406), ma forse tutto questo fu determinato dalla lunga dimora di Antioco in Roma. Anche nel tempio di Atargatis in Hierapolis sull'Eufrate (pag. 410), costruito verso il 290 da Stratonice, le forme artistiche erano ioniche, per quanto la disposizione qui come in altri templi offrisse delle particolarità richieste dalle esigenze del culto e dall'uso della regione. Il palazzo di Hyrkanos, del re vinto da Antioco Epiphanes poco dopo il 175, nella regione orientale del Giordano (Arak il Emir), presenta nel suo fregio con leoni dei chiari rapporti con l'arte orientale in una trattazione di forme particolare, sì, ma tuttavia ellenica (fig. 802, pag. 407 s.). La penetrazione delle forme greche nello stile architetto-

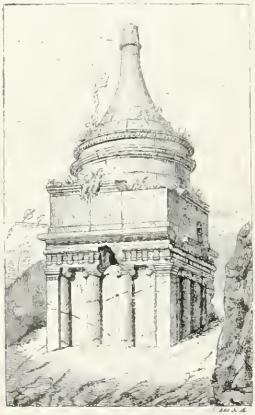


Fig. 805. La Tomba detta di Absalom. Gerusalemme.

Fig. 806. Decorazione di un sarcofago ebraico.

nico locale è resa evidente invece dalle tombe di Petra, capitale nabatea, a mezza via tra il Mar Morto e il golfo Arabico (fig. 803). L'antica forma indigena a torre delle facciate sepolcrali scavate nella roccia con una merlatura semplice o doppia (a, b) si adorna anzitutto di una cornice greca per la porta (b), mentre in altre tombe o si ha un coronamento a mezzo cerchio alla maniera della Siria settentrionale oppure si ha una forma a torre alquanto modificata con un pesante coronamento a scala (c) che toglie a prestito una gola dal vicino Egitto. Poscia cresce l'influenza ellenistica in quanto che sotto la gola si inserisce una trabeazione greca e gli angoli della tomba e gli stipiti della porta sono occupati da pilastri con un capitello corinzio imbozzacchito, destinato ad essere eseguito in stucco (d), sino a che in-

Fig. 807. Eracle presso l'albero delle Esperidi. Statuetta in bronzo da Byblos. Museo Britannico.

Fig. 808. Antioco I saluta il Dio del Sole. Rilievo colossale di Nemrud-Dagh.

fine una specie di attico atrofizzato (pag. 382) s'introduce al disopra dell'epistilio (e) e insieme ad esso s'inseriscono colonnine nane e riempimenti diversi. La tendenza già esistente in queste tombe allo sviluppo in altezza viene così ancor più favorita e, certo in contrasto con la destinazione della camera funeraria, ma sotto l'influenza della tarda decorazione della scena, ne sorgono delle pittoresche facciate a due piani, di cui la più sontuosa è il così detto « Tesoro del Faraone » (Chazne Firaun, fig. 804). Esso non può essere essenzialmente più recente del I secolo d. Cr. e deve considerarsi con verosimiglianza come la tomba di uno dei re nabatei. L'edificio circolare dentro uno spazio circondato da portici è una forma ar-

chitettonica ellenistica, che noi abbiamo visto non soltanto testimoniata per la nave di gala di Tolemeo IV (vedi sopra pag. 444), ma anche conservata nel santuario di Apollo Delphinios in Mileto. L'uso favorito di questa forma architettonica per i mercati (macella) è soltanto un caso particolare (confr. fig. 737); la sua apparizione nelle pitture parietali decorative (fig. 738) mostra la sua ampia diffusione. Un'unione della maniera antica locale con forme ellenistiche la presentano anche le facciate funerarie e le tombe rupestri libere presso Gerusalemme (fig. 805): delle basi di colonne del tipo persiano (fig. 216), evidentemente un'antica eredità, ma accanto ad esse anche altre in forma di un fiore dal quale emerge il fusto della colonna (fig. 91), dei capitelli fenici a volute (fig. 202), dei coronamenti con la gola egizia o con la merlatura assira si uniscono all'elemento greco. Là dove la decorazione risale a modelli greci essa ha assunto, specialmente nell'ornamentazione vegetale, un gusto provinciale (fig. 806).

Ancor meno che l'architettura noi conosciamo la scultura siria. Una delle opere più popolari, la Tyche di Antiochia, opera di Eutychides è stata già ricordata (fig. 690); essa dipende ancora completamente dall'arte di Lisippo. In Daphne presso Antiochia (confr. pag. 380, potrebbe qui appartenere la statua di Dafne, fig. 800?) si trovava un Apollo Citaredo acrolito di Bryaxis (confr. pag. 357), mentre sulle monete appare quasi regolarmente un Apollo con freccia ed arco seduto sull'onfalo (si può rintracciarlo anche nella statuaria), ed inoltre un Apollo elegantemente appoggiato ad un tripode. Tuttavia in complesso dalle monete si ha l'impressione che le immagini degli dèi fossero in gran parte copie o leggiere trasformazioni di statue più antiche, talvolta arcaiche, talvolta classiche come la Parthenos o lo Zeus di Olimpia. Una statuetta in bronzo di Eracle trovata in Byblos (fig. 807), che ritorna in più copie statuarie e sulle monete di Tiro, merita attenzione per la sua baldanzosa e fiera presenza, perchè essa concorda in questo con una statua di bronzo nel Museo delle Terme in Roma nella quale è rappresentato un principe sirio, sia esso Antioco II (266-246) o il pretendente e re Alessandro Balas (ucciso nel 146).

L'influenza dell'arte figurata ellenistica passa dalle coste della Siria nell'interno e ivi l'elemento indigeno si mescola con lo straniero. Ne abbiamo un esempio in Commagene. Là un piccolo principe, Antioco I Epiphanes (morto verso il 34 a. Cr.), si innalzava uno dei monumenti funerari più grandiosi che siano conservati sul Nemrud-Dagh presso Samasata, monte che si eleva a più di 2200 m. sull'Eufrate. Il tumulo ha 150 metri di diametro; su ciascuno dei due lati v'è un posto per l'altare; nel fondo dei due luoghi per l'altare campeggia ogni volta la schiera delle statue troneggianti del re in mezzo agli dèi, costruite con grandi blocchi; ai due lati stanno dei rilievi colossali che rappresentano la doppia serie degli antenati, la persiana e la macedone-siria, in costume diverso, che cominciano con Dario e con Alessandro il Grande e Seleuco I, oppure scene d'incontro del re con gli dèi (fig. 808). La concezione d'insieme è grandiosa ma l'esecuzione è quasi barbara: questa era la fine dell'arte aulica ellenistica.

Se l'influenza ellenistica in oriente si fa così additare per lo meno in singoli esempî, mancano assolutamente le testimonianze per quel che riguarda una controinfluenza dell'arte orientale antica sui Greci immigrati (confr. fig. 802). Se noi conoscessimo Seleucia sul Tigri, la grande capitale orientale del regno siriaco vicino a Babylon, noi ne sapremmo forse qualche cosa di più. Un'arte così importante non

può essere sparita senza tracce. Per lo meno nell'architettura potremmo attendercene delle sopravvivenze. È stato posto il problema, e merita la più accurata ponderazione, in qual misura l'architettura posteriore di queste contrade, soprattutto del primo periodo cristiano, abbia conservato elementi di una tale architettura orientale, i quali permetterebbero un'induzione anche per il periodo ellenistico intermedio. La medesima questione vale per l'ornamentazione che è così strettamente connessa con l'architettura. Essa dominava uno degli articoli principali di commercio della Siria, i tappeti « assiri » con i loro motivi floreali e gli animali fantastici, quali ci vengono descritti ma naturalmente non sono conservati.

Battriana e India. — Ma il cammino dell'arte greca non si arresta all'Eufrate e al Tigri, esso penetra ancor più internamente nell'Asia e giunge sino all'Indo. Finchè si riteneva favolosamente antica la civiltà dell'India, anzi come civiltà madre dei popoli indo-europei, pensare ad un'influenza dell'arte greca su queste lontane regioni sembrava un assurdo. Ma anche in questo campo l'archeologia classica sta ora tracciando una delle sue pagine più importanti. I monumenti buddistici che da qualche anno tornano alla luce nel Pandsciab, nella regione dei cinque fiumi, e nel Turkestan cinese mostrano quale potenza di espansione abbia avuto l'arte greca. La spedizione di Alessandro nell'India (327-326) aprì questa regione alla civiltà ellenica, e nel corso del III secolo a. Cr. nella Battriana, che nella divisione dell'impero era toccata ai Seleucidi, si stabilì un regno greco indipendente, il regno greco-battriano.

Artisti greci lavorarono certo per i nuovi principi, e di quest'arte greca abbiamo il riflesso nelle monete (fig. 779). Ma sembra che l'arte greca si sia messa a servigio anche di una nuova civiltà e di una nuova religione, la buddistica. Siccome non si hanno monumenti indiani che risalgano al di là del III secolo a. Cr., e l'arte buddistica, quando appare con i suoi primi monumenti, si mostra già in possesso di tutti quei mezzi dell'espressione della forma che l'arte greca aveva conquistato solo dopo secoli di tirocinio e che altre arti, quali l'egiziana e l'assira, non avevano mai raggiunto, dobbiamo credere che questi monumenti buddistici siano la creazione di maestri che erano andati alla scuola dell'arte greca. Possiamo pensare anche qualche cosa di più, che soltanto a contatto dell'arte che i Greci avevano creato a servigio della loro religione, la religione buddistica, questa negatrice del valore assoluto delle forme nel mondo dei fenomeni, si sia assoggettata ad un'estrinsecazione del suo contenuto per mezzo delle forme figurate. È infatti notevole osservare che l'arte dell'interno dell'India nella rappresentazione della vita del Buddha sopprime la figura del fondatore e vi sostituisce un simbolo (vedi i rilievi dello « stûpa » di Buddha-Gayâ, di Barhut, di Santsci), quasi che avesse in sè un elemento repugnante all'iconografia, e che soltanto con i rilievi dello « stûpa » di Amarâvatî dà le scene complete con la figura del Buddha. Questo invece non è nell'arte buddistica del Gandhâra, della regione a nord-ovest dell'India, la quale presenta nei suoi monumenti anche più accentuato il carattere greco delle forme. Noi possiamo quindi pensare l'arte buddistica del Gandhâra come sorta a contatto diretto dell'arte greca e considerare l'arte buddistica dell'interno dell'India come una sua ulteriore derivazione.

Non è certo questa una delle minori conquiste dell'arte greca, di aver dato le forme ad una nuova religione, quando si pensi che quest'arte religiosa buddistica

per le grandi vie commerciali dell'interno dell'Asia giunse nella Cina, dove dette vita ad un'arte nuova differente dall'indigena, e per il tramite della Corea passò nel Giappone.

Sarebbe un errore il voler ricercare nei singoli rami dell'arte buddistica dei riflessi diretti dell'arte greca anche per ciò che riguarda la concezione, ma se l'arte buddistica traduce in pietra l'originale costruzione in legno dello « stûpa », e la sovraccarica di rilievi, se è così caratteristicamente dorico lo stile architettonico dei monumenti del Kascemir, se le statue del Buddha risentono del tipo del dio Apollo, se il rilievo ha corporeità e posizioni varie, se la pittura (vedi le meravigliose pitture di Adscianta) conosce lo scorcio, il chiaroscuro, la prospettiva, tutto ciò si deve all'ammaestramento greco.

Nel momento quindi in cui l'arte greca, quasi stanca della sua esuberanza, sembrava esaurirsi nelle sue concezioni, metteva i suoi mezzi di espressione a servigio di una nuova civiltà, e dava così l'impulso a nuove arti, che certo nel loro cammino si allontaneranno dal suo spirito ma che nondimeno ad essa dovranno la prima vita.

Pergamo. — L'arte in tutta la parte occidentale dell'Asia Minore, dalla Propontide fino a Rodi, nel territorio dell'antica colonizzazione greca, conserva il carattere greco più puramente che quella delle due monarchie orientali, dell'Egitto e della Siria. Nulla sappiamo per l'arte del Ponto, nulla di coordinato per la Bitinia; la disposizione di Nicea (pag. 378 s.), lo scultore bitinio Doidalsas (pag. 429) e l'artista calcedonio Boethos (pag. 432) sono stati già ricordati prima: dello splendore della capitale Nicomedia parleremo. Su Ilio, ricostruita sul luogo di Troia, Lisimaco innalzava un nuovo tempio di Athena, del quale si sono conservate alcune metope di cui la migliore rappresenta Helios sul carro. Pergamo, il più recente e per lungo tempo lo stato più piccolo che si fosse distaccato dalla monarchia mondiale di Alessandro (281), ebbe nella dinastia dei longevi Attalidi una serie di principi valorosi i quali si distinguono dai Tolemei per un carattere più borghese e per il loro attaccamento alle tradizioni attiche; Attalo II regalava ad Atene un grande portico sul mercato (fig. 730). Errata è invece l'attribuzione ad Eumene II del grande portico sotto l'Acropoli (fig. 500, 51) giacchè esso è di età romana. In gara con i Tolemei gli Attalidi favorirono gli studi eruditi, la loro biblioteca (fig. 735 s.) era assai celebre. Con interesse storico, artistico e in rapporto agli studî di storia dell'arte dei loro eruditi, il maggiore tra i quali Antigonos era nello stesso tempo un artista, essi raccoglievano inoltre opere figurate antiche, perfino opere arcaiche di Boupalos e Onatas (pag. 223, 250 s.) ma è forse soltanto dovuto ad un caso della nostra tradizione se alcuni lati dell'arte ci appaiono particolarmente caratteristici di Pergamo.

Fra le sculture pergamene di divinità è lodato soltanto l'Asclepio di Phyromachos (II secolo), che fu creato per il celebre Asklepieion di Pergamo. Altre statue, ad esempio di Zeus, di Athena, di una Nike, di un Ermafrodito sono state riportate alla luce dagli scavi sul luogo; esse danno un alto concetto della condizione dell'arte statuaria. Di particolare bellezza è una testa femminile che non è lontana dall'Afrodite di Milo ma che si differenzia da essa per una soffusa trattazione pittorica ed una vivezza piena di anima (fig. 809).

Gli artisti che affluivano a Pergamo da tutte le parti della Grecia ebbero in-

IL GALATA MORENTE. MUSEO CAPITOLINO, ROMA.

Fig. 809. Testa femminile. Marmo.
Da Pergamo. Berlino.

Fig. 810. Attalo I. Marmo.
Da Pergamo. Berlino.

carichi di ricchi lavori dai re Attalo I ed Eumene II i quali celebravano con estese creazioni artistiche le loro vittorie sopra i barbari Galati che avevano fatto irruzione nell'Asia Minore. Il re Attalo I Soter (241-197), del quale è tornata alla luce un'interessante immagine (fig. 810), dedicava nel decennio 230-220 nel cortile del tempio di Athena Polias in Pergamo (fig. 746) delle statue e dei gruppi in bronzo che rappresentavano scene delle guerre contro i Galati e contro gli altri suoi nemici, soprattutto Antioco Hierax di Siria. I nomi dei singoli artisti sono conservati negli zoccoli rimasti. Un posto d'onore tra essi sembra spettare ad Epigonos che vediamo al lavoro in Pergamo tra il 264 e il 222; accanto a lui sono nominati da Plinio Antigonos, Phyromachos e Stratonikos. Noi non sappiamo in quale maniera le singole opere fossero distribuite per fare in complesso un'impressione di insieme; dobbiamo già considerare come una fortuna che delle statue isolate, certamente lavori della scuola pergamena, di un marmo d'Asia Minore delle isole Corassie (Phurni) ci permettano uno sguardo nella concezione e nella composizione di questo grande dono votivo. Nel cosiddetto « Gladiatore » del Museo Capitolino (tav. XV) noi scorgiamo un Galata morente caduto sullo scudo; come tale lo contraddistinguono la tromba ricurva, il collare, la razza chiaramente espressa nel tipo della testa, nell'acconciatura dei capelli e della barba, nella struttura asciutta e vigorosa del corpo: la razza ha forse trovato la sua espressione fisionomica più eloquente nella testa riprodotta a fig. 812. Ammirevoli sono la verità e la forza della rappresentazione ma non lo è meno il nobile senso di compassione con cui l'artista tratta il dolore di un barbaro vinto. È questo eroe il celebre « Trombettiere » di Epigonos? Potrebbe appartenere a questi gruppi anche il fanciullo del medesimo artista che invano carezza la madre uccisa. Dalla medesima concezione della statua capitolina deriva il gruppo Ludovisi nel Museo delle Terme in Roma (fig. 811 s.). Un capo

Fig. 812. Galata. Testa della fig. 811.

Fig. 811. Galata e sua moglie. Marmo. Roma, Museo delle Terme.

galata per sottrarre sè e la moglie alla vergogna della prigionia ha ucciso questa or ora e con selvaggia fierezza si immerge la corta spada nel petto. Il tratto fondamentale di queste figure è un forte realismo alla cui estrinsecazione offrì occasione la singolare nazionalità dei nemici, ma è nello stesso tempo un pathos contenuto il quale si doveva sviluppare in appresso con maggiore forza ed unilateralità. Appunto questo tratto passionale distingue le statue pergamene dalle rappresentazioni alessandrine delle nazionalità straniere (fig. 794).

Alla medesima occasione si riporta per lo più un donario di forma simile sull'Acropoli di Atene di cui è nominato come dedicante un Attalo. Quattro numerosi gruppi di statue a mezza grandezza naturale celebravano le lotte vittoriose degli dèi contro i Giganti, degli Ateniesi contro le Amazoni e contro i Persiani, dei Pergameni contro i Galati. Qui erano strettamente connesse delle imprese mitiche e storiche e i re di Pergamo sembravano portare a termine la lotta iniziata dagli dèi e continuata dagli Ateniesi contro la violenza barbara (confr. pag. 278, 293).

Fig. 813. Amazone morta. Marmo. Napoli.

Di questo dono votivo si sono egualmente conservate delle copie, identificabili per la loro particolare dimensione e per il soggetto. Dei Galati combattenti e morenti si hanno al

Fig. 815. Testa di un Persiano morto. Marmo. Dal Palatino. Roma, Museo delle Terme.

Fig. 816. Testa di un guerriero. Marmo. Museo Britannico.

Louvre, e in Venezia, statue di Amazoni uccise (fig. 813), di Giganti (fig. 814), di Persiani combattenti o caduti sono conservate nelle raccolte di Napoli, di Venezia, al Louvre, nel Vaticano. Il loro minuto confronto fa riconoscere che non soltanto si tratta di opere meno originali ma anche senza dubbio di lavori più recenti delle grandi opere attaliche (fig. 811 s.): il loro stile costringe a porle in rapporto al più presto col grande altare, e così dobbiamo supporre che il loro dedicante sia stato Attalo II Philadelphos. Che accanto ai gruppi maggiori più antichi ne esistessero degli altri corrispondenti anche già per contenuto a questi più recenti, sembra provarlo una meravigliosa testa grande al vero di un Persiano morto (fig. 815). Degli avversarî vittoriosi finora nessuno è tornato alla luce; possono essere loro attribuite solo delle teste isolate (fig. 816).

Lo spiccato tratto etnico nelle antiche creazioni pergamene è anche proprio del cosiddetto « Arrotino » di Firenze, così nettamente caratterizzato, cioè dello Scita che affila il coltello: è del medesimo marmo di Phurni dei gruppi galati. Esso faceva parte di un gruppo del quale il Marsia appeso, un capolavoro di osservazione anatomica, ci è conservato ancora in più esemplari; tra essi si distingue una più tarda rielaborazione già per il marmo variegato di rosso (che solo per Marsia è comprensibile) come una opera isolata la quale probabilmente era destinata alla funzione di una figura di giardino. Se appartenesse al medesimo gruppo anche un bello e delicato torso di Apollo seduto, che è stato trovato in Pergamo, non è sicuro. Inoltre il cosiddetto Fauno Barberini in Monaco, un Satiro che dopo copiose libazioni è caduto in un sonno pesante e stende liberamente tutte le membra, forse una opera greca originale, può essere menzionato in questo contesto per la sua meravigliosa naturalezza (confr. pag. 431).

Mentre Attalo I con le sue guerre fortunate e la sua lega con Roma consolidava il regno pergameno, riuscì a suo figlio Eumene II (197-159), in seguito alla sua partecipazione alla lotta dei Romani contro i

Fig. 814. Gigante morto. Marmo. Napoli.

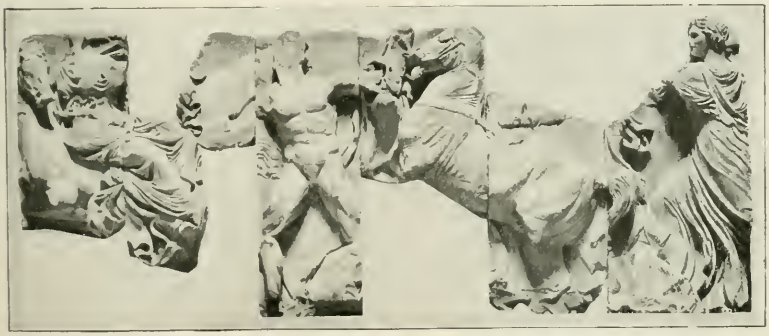
Fig. 817. Angolo dell'altare di Pergamo. Berlino.

Sirî e alla battaglia decisiva di Magnesia (190), di estendere il dominio sopra la maggior parte dell'Asia Minore occidentale e di far di Pergamo una grande città (fig. 746, cartina) che non mancava neanche di un parco (« Nikephorion »). A questo stadio di sviluppo appartiene il gigantesco altare (m. 34,60 × 37,70) sull'Acropoli di Pergamo che Eumene II verso il 180 a. Cr. innalzava come monumento complessivo a ricordo delle sue vittorie su Nabide, Antioco, Prusia e i Galati (fig. 746 s.). Gli avanzi riacquistati costituiscono uno degli ornamenti principali del Museo di Berlino. Gli altari sontuosi non erano nuovi (pag. 358, 439) ma qui si era fatto qualche cosa di insolito. Intorno al basamento, sul cui lato anteriore era stata tagliata la larga scala che conduceva alla piattaforma (fig. 817),

girava un fregio lungo, m. 1,30, alto m. 2,30, che rappresentava la Gigantomachia in una scena continuata. Che per celebrare un avvenimento storico recente si facesse appello esclusivamente ad una scena mitologica e che la vittoria sopra i barbari, come nel gruppo attalico, si commemorasse traendo a modello la vittoria degli dèi sui Giganti, è cosa che ricorda tanto la concezione artistica dell'epoca periclea (pag. 291 quanto le tendenze cortigiane della poesia contemporanea. Tuttavia la Gigantomachia ci conduce in un mondo nuovo impensato, dal pathos più sbrigliato. Ci sorprende in quest'epoca tarda la facoltà creatrice quasi sconfinata, che certamente non rinuncia a valersi di opere più antiche, particolarmente attiche del V e IV secolo, ma chiama a raccolta un'ampia cerchia di esseri divini, finora sconosciuti, oltre che dall'Olimpo anche dalle tenebre dell'Averno, dalle profondità del mare, a quel che sembra anche dalle costellazioni, e parla un linguaggio nuovo anche nelle figure dei Giganti, che talvolta sono puramente umani, talvolta hanno le gambe a corpo serpentino, talvolta sono alati, talvolta hanno la testa di leone (fig. 818). La facoltà inventiva si è elevata fino al fantastico. Come è ardita la figura della tricipite Hekate, che spalleggiata dai cani infernali fa nello stesso tempo attacco e difesa con le sue tre paia di braccia! Grandiosamente rappresentata è la forza vittoriosa di Zeus mentre egli col fulmine e con l'egida atterra tre Giganti. Di superba bellezza è Apollo saettante (fig. 818), pieno di slancio è il carro di Helios (fig. 819). Nelle rappresentazioni dei Giganti appare espressa la rozza energia degli elementi con la precisione più raffinata, le loro teste hanno una

Leone ed Aither Apollo

Fig. 818. Dal fregio con la Gigantomachia dell'altare di Pergamo. Berlino.



Selene Gigante Helios

Fig. 819. Gruppo di Helios dal fregio con la Gigantomachia dell'altare di Pergamo. Berlino.

Alkyoneus Athena Ge Nike

Fig. 820. Gruppo di Athena dal fregio con la Gigantomachia dell'altare di Pergamo. Berlino.

caratteristica selvaggia; ma non mancano d'altra parte anche dei tratti umani commoventi, come nel gruppo di Athena (fig. 820) per la figura della dea della terra, Ge, della madre dei Giganti, che emerge dal suolo per implorare pietà. Ma tutto è presentato con mezzi vigorosi, quasi esagerati, soprattutto fa effetto il forte pathos delle teste, il movimento ampio, sforzato sino all'estremo, delle figure, la trattazione per lo più rudemente vigorosa del nudo, il largo ondeggiare del panneggiamento con le sue ombre profonde, l'incessante accavallarsi di sempre nuove violenze, la perfetta libertà in ogni genere di movimento. Tuttavia di fronte a tanto di nuovo e di insolito nella sua irruenza, di fronte a tanto « barocco » come si dice volentieri, non si deve dimenticare quanto questo periodo dipenda ancora dall'arte classica del V e del IV secolo, quanto ne dipenda di più dell'epoca precedente con le sue rappresentazioni naturalistiche e di barbari colti nella loro intima essenza. Di fronte ad essi la Gigantomachia senza dubbio presenta un pathos più vuoto. Essa è tanto lontana dal segnare il culmine dell'arte greca quanto lo è il Laocoonte, col quale pure ha molti punti di contatto, ma nel suo genere rappresenta una creazione straordinaria, una raccolta di ciò che prima era stato creato e una sua accentuazione per effetti del tutto nuovi. Chi ne sia stato il creatore non sappiamo; degli artisti che lo hanno eseguito i frammenti d'iscrizione ricordano Dionysiades, Menekrates di Tebe?), nel quale senza sicure ragioni si vorrebbe vedere l'architetto dell'intero edificio, Orestes ed altri. Che il fregio non sia rimasto senza eco lo provano tra l'altro i frammenti del tempio di Athena in Priene. Oltre al grande fregio della Gigantomachia l'altare aveva un altro fregio piccolo che circondava in alto il cortile dell'altare. Esso rappresentava in una serie continuativa di più scene separate (un genere di composizione che appare qui per la prima volta) il mito di Telefo, l'eroe fondatore di Pergamo. Il soggetto e il luogo nel quale esso era collocato per orna-

Fig. 821. Dal fregio con il mito di Telefo dell'altare di Pergamo. Berlino.

mento della parete permettevano e richiedevano appunto uno stile diverso dall'effetto architettonico del fregio della Gigantomachia. Mentre questa doveva rinunziare perciò a qualsiasi rappresentazione dell'ambiente e il suo vario aggrovigliamento si stende dinanzi ad un fondo liscio, il fregio di Telefo (fig. 821) caratterizza e ravviva lo spazio con aggiunte paesistiche, chiude e ricollega le figure umane al fondo e richiama così alle creazioni della pittura. Gli avvenimenti più tranquilli del mito di Telefo comportavano tutt'altra maniera di rappresentazione, ed anche le proporzioni minori contribuivano a dare a questo fregio, in opposizione alla natura architettonico-decorativa della Gigantomachia, un carattere più intimo, più delicato. Sono state ritrovate nelle vicinanze dell'altare, pur non appartenendo alla sua immediata decorazione, alcune statue femminili dalla trattazione del vestito strisciante, contraddistinto da partiti di pieghe pieni di effetto e da una caratterizzazione della stoffa; essa ritorna alquanto slavata in una statua capitolina (fig. 822).

Fig. 822. Statua femminile. Museo Capitolino.

Eumene circondò anche il cortile del tempio di Athena con un porticato a doppio piano (fig. 706, 712, 735). I rilievi con trofei di armi qui disposti a balaustrata (fig. 823), per i quali aveva offerto il modello il rogo di Hephaistion (pag. 380) hanno servito come esemplare ulteriore sino alla base della colonna di Traiano ed anche più in là. Le cure artistiche dei re pergameni non si limitarono alla capitale o anche soltanto al loro regno. Delfi (fig. 394), Atene (fig. 730) furono ornati da essi con edifici. Un tempio della regina madre Apollonis (morta verso il 160), nella sua città natale di Cizico, era celebre per una serie di rilievi (stylopinakia, pag. 407) che glorificavano l'amore

materno ed introducevano per la prima volta nella cerchia greca figure romane, Romolo e Remo.

In contrasto con i sontuosi edifici pubblici il palazzo reale pergameno (per lo meno ciò che di esso si può ancora vedere, fig. 728) era di modesta grandezza pag. 412). I suoi artistici pavimenti a mosaico sono in parte conservati ed anche ricordati nella tradizione letteraria (pag. 426 s.); e fiorivano anche le arti minori di corte, la glittica e la toreutica. Boethos di Calcedone (pag. 432) e Stratonikos di Cizico (pag. 437) lavorarono con gloria in questi campi. Sembra che Pergamo in questo come nella tessitura e nel ricamo dei tappeti fosse un centro di produzione: dei tessuti « attalici » trapunti d'oro erano tenuti in Roma in gran pregio. Anche il vasellame in argilla di Pergamo era assai ricercato.

Fig. 823. Dalla balaustrata del piano superiore del porticato del Santuario di Athena in Pergamo. Berlino.

Con lo spegnersi della dinastia attalica (133) sparisce la particolare fioritura dell'arte pergamena, che noi dobbiamo immaginare non isolata ma sempre più col tempo in rapporto con Rodi. Nel periodo più recente emerge Efeso la quale ci presenta alcuni artisti. Famoso è il così detto « Gladiatore Borghese », opera di Agasias di Efeso. È un guerriero che in posizione straordinariamente distesa si copre con lo scudo contro un cavaliere (invisibile), per passare egli stesso all'attacco nel momento successivo. Nonostante il violento movimento della figura e l'eccitazione espressa nella testa, noi scorgiamo nella statua soprattutto una esposizione delle cognizioni anatomiche straordinariamente grandi dello scultore, tanto più che noi difficilmente abbiamo a che fare con una invenzione originale di Agasias, il quale nella composizione sembra piuttosto dipendere da un'opera del IV secolo (forse Leochares).

Rodi. — Rodi conservò anche in maggior misura di Pergamo le tradizioni puramente greche e coltivò, e con fervore, l'arte durante tutto il periodo ellenistico. La sua influenza si estende, come è stato osservato, ampliamente nell'interno del-

l'Asia Minore; ciò che noi crediamo di riconoscere specialmente dalle città del Meandro (Priene, Magnesia, Tralle).

Dell'architettura noi sappiamo quasi niente (all'infuori del peristilio rodio, fig. 727): si deve ammettere che là come sulla terraferma abbia dominato l'influenza di Hermogenes (pag. 408). Nelle arti figurate è notevole che spesso il pittore e il bronzista erano uniti nella stessa persona (Philiskos, Aristonidas, Tauriskos) e che le due arti erano esercitate nella stessa famiglia. Rodi aveva già sentito l'influenza della scuola di Lisippo per opera dell'Helios di Lisippo, e poscia, al tempo del suo maggior fiore dopo l'assedio di Demetrio, felicemente respinto (304), per opera di Chares, il creatore del celebre colosso (pag. 394); la pittura fu là rappresentata da Protogene. Più di cento statue colossali in Rodi esprimevano la potenza e l'orgoglio di uno stato il quale fioriva come centro di una potente lega marittima. Il grande terremoto del 224 danneggiò la città nel modo più grave (precipitò allora anche il colosso di Chares), ma aiuti volontarî da tutte le parti contribuirono a riparare ben presto al danno. Una grande quantità di iscrizioni conservate ci mostra come spesso in questa comunità fiorente si credette di avere occasione per onorare con statue cittadini e cittadine di ogni genere, e quanti artisti indigeni ed immigrati trovassero qui remunerativo lavoro. Così Rodi costituì il centro d'irradiazione per un ampio territorio; il cretese Timocharis ad esempio lavorò oltre che per Rodi e per le isole vicine anche per Sidone, altri lavoravano per commissione nella Cilicia, Creta, in Chio e perfino in Olinto.

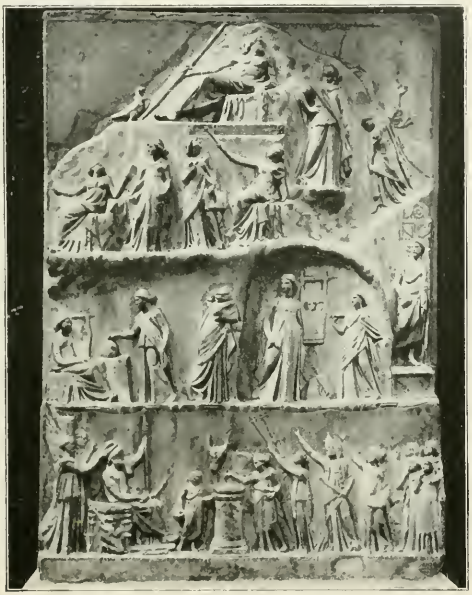


Fig. 824. Apoteosi di Omero. Rilievo in marmo di Archelaos di Priene. Museo Britannico.

Come rappresentante della scultura rodia in marmo vale più ai nostri giorni che nell'antica tradizione Philiskos, il figlio di Polycharmos, il quale può forse identificarsi col pittore dello stesso nome (pag. 422). Nel santuario di Apollo Sosiano in Roma vi era di lui una statua del dio, un'Afrodite ed anche un Apollo nudo con la sorella e la madre e le nove Muse, e a quest'ultimo gruppo si riportano volentieri i tipi di Muse così spesso copiati in età romana e che ad esempio Archelaos di Priene adoperò sulla sua cosidetta « Apoteosi di Omero » (fig. 824), un rilievo che presenta l'Elicone e nella zona più bassa un omaggio ad Omero e nel

Fig. 825. Polimnia. Berlino. (Testa in Dresda). Ricostruzione secondo W. Klein.

mezzo a destra la statua di un poeta sconosciuto per il quale quest'opera fu creata nel II secolo d. Cr. La maggior parte delle figure che qui popolano il monte delle Muse ritorna in statue delle quali la più conosciuta è la cosiddetta Polimnia di Berlino (fig. 825), ma si presenta una difficoltà nel riportarle a Philiskos ed è che nel santuario di Artemide Polo in Taso è stato ritrovato l'avanzo di una statua femminile di una certa Are, opera di Philiskos il cui lavoro dozzinale non si adatta agli avanzi conservati di quel gruppo di Muse che appartiene ad un indirizzo assai diffuso e molto più fine. La cerchia di queste statue è completata da opere di Magnesia e di Samo (verso il 100 a. Cr.), in parte figure colossali di divinità in altorilievo appartenenti al grande altare di Artemide Leukophryene, in parte statue-ritratti affini. Di tutte queste opere è proprio uno stile di panneggiamento particolare, straordinariamente ricco di contrasti, che rende virtuosamente la stoffa dei vestiti con tutti i suoi piccoli movimenti, e distende volentieri al disopra del pesante chitone un sottile manto a modo di scialle (certo di seta coa) con un movimento straordinario dei partiti di pieghe. Nelle figure erette il vestito abbondante suole distendersi ampiamente a modo di strascico intorno ai piedi. Questo stile particolare cammina di grado in grado verso un raffinamento sempre maggiore. Nella forma più semplice esso domina nelle statue-ritratti di Asia Minore del periodo tardo, nei rilievi funerari della stessa regione e delle isole (fig. 826), e nelle figurine in terra cotta d'Asia Minore. Da Rodi non può farsi derivare.

Al pari dell'arte pergamena l'arte rodiota all'incirca del II secolo mostra una predilezione per il « pathos ». Noi sappiamo di un bronzista e pittore rodiota Aristonidas (II sec.), che egli creò un Atamante caduto in furore per avere ucciso il figlio. Il medesimo mito è rappresentato da un torso di Napoli male restaurato. Non sappiamo in qual rapporto si trovi rispetto ai due un gruppo collocato in Efeso sotto Traiano e che presentava il medesimo soggetto. Un capolavoro di questo genere è il celebre gruppo di Menelao che salva il cadavere di Patroclo fuori del tumulto della battaglia (fig. 827); oltre all'eccellente « Pasquino » in Roma fortemente mutilato e ad avanzi di alcuni altri esemplari noi possediamo in Firenze ancora due copie. Di un gruppo, nel quale l'ombra di Clitemnestra destava per la vendetta su Oreste le Erinni dormienti, è forse conservato

Fig. 826. Rilievo funerario da Smirne. Berlino.

un magnifico frammento nella testa erratamente chiamata « Medusa » Ludovisi (fig. 828); nella vigorosa parte inferiore del viso, nella bocca serrata, negli sconvolti capelli serpentini è espresso magistralmente il carattere dell'implacabile dea della vendetta. Se certamente tutte queste opere appartengano a Rodi e a questo periodo è problema che dobbiamo lasciare insoluto; in parte esse possono essere sorte già prima. Sicuramente a Rodi riconduce l'originale del cosiddetto « Toro Farnese » (fig. 829). Esso era l'opera di due fratelli Apollonios e Tauriskos di Tralle, creata per Rodi; se il loro padre adottivo Menekrates era l'artista che lavorò all'altare di Pergamo (pag. 460), allora sarebbe così determinato il loro periodo (metà del II secolo) e un loro rapporto coll'arte pergamena.

Fig. 827. Menelao col cadavere di Patroclo. (La testa è giustamente rivolta). Firenze, Loggia della Signoria.

La grandiosa opera rappresentava, sulla base di una tragedia euripidea, la punizione che Zeto e Anfione infliggono a Dirce, la persecutrice della loro madre Antiope. Al gruppo originario appartenevano soltanto i due fratelli, Dirce e il toro; forse era stato suo modello una pittura (Tauriskos sembra essere stato anche pittore, confr. pag. 463); purtroppo a causa dell'errato restauro non appare più chiaro il motivo di Dirce legata al toro, ma è rimasto evidente il contrasto tra Dirce inerme e supplicante e i vendicatori inesorabili della loro madre, e la costruzione del gruppo col toro, che si impenna e si slancia al disopra della sua vittima, è di un effetto sorprendente. Inoltre si deve fare astrazione dal piccolo dio della montagna, dagli animali sulla base, da Antiope nel fondo: essi sono aggiunte del copista,

Fig. 828. Erinni dormente (la cosiddetta Medusa Ludovisi). Marmo. Roma, Museo delle Terme.

il quale rielaborava nel periodo antoniniano, per una collocazione visibile da tutti i lati nelle Terme di Caracalla, l'opera originale portata a Roma da Asinio Pollione.

Presso a poco alla fine del II secolo appartiene uno scultore di Antiochia sul Meandro il cui nome mutilato, da restituire come Alexandros, stava sulla base, tagliata caratteristicamente in modo obliquo, di una insignificante erma giovanile. Erma e base, ora perduta, furono trovate nel 1820 in Milo insieme con la celebre Afrodite (fig. 830) e poichè quella base sembrava adattarsi sufficientemente alla base della statua, egualmente tagliata obliquamente, sebbene dei due piani combacianti l'uno fosse lavorato con accuratezza l'altro fosse lasciato rozzo, così, nonostante l'inverosimiglianza che vi è in tutto questo non si è ancora abbandonata del tutto l'ipotesi assai discutibile che Alessandro sia stato l'autore di questa statua. Essa rappresenta la rielaborazione di un originale del IV secolo nel quale la dea sosteneva con le due mani lo scudo di Ares per specchiarsi dentro (Afrodite di Capua). La soluzione del problema, quanto l'artista recente abbia modificato questo motivo, dipende dall'altro se l'iscrizione di Alessandro e quindi anche l'erma appartengano alla statua di Milo. Se si ammette questo, allora si deve ammettere anche che la dea tenesse nella sinistra invece dello scudo qualche altra cosa, come si crede una mela quale arma parlante dell'isola per la quale era stata creata, e che alla sua sinistra, non sappiamo per quale ragione, fosse stata collocata quell'erma. Questo sarebbe stato certo un grave peggioramento del motivo originale e noi siamo tanto meno inclinati a crederlo, superando i dubbi già toccati, in quanto che sta in insolubile contrasto con l'eccellenza artistica dell'opera con-

Fig. 829. Il « Toro Farnese ». Gruppo colossale. Napoli.

servata. È più attendibile perciò l'ipotesi che l'artista Alessandro non abbia nulla a che fare con la statua di Afrodite, e che il suo autore abbia introdotto nel corpo, di fronte all'originale, soltanto una leggiera torsione e che tuttavia abbia lasciato alla dea lo scudo che riposava sulla gamba; già fa questo verosimile di per sè la disposizione del panneggiamento che altrimenti mancherebbe di naturalezza. L'invenzione è quindi se non originale tuttavia non legata ed è in accordo con l'esecuzione virtuosa. La posizione libera e vivacemente mossa della dea, la riproduzione della carne fiorente nelle magnifiche forme, l'espressione nella testa e nello sguardo di una dignità che tiene a distanza, tutto questo è perfetto; non del tutto alla medesima altezza sta il panneggiamento. Sulla parentela generale con una testa femminile pergamena fu già accennato sopra (pag. 454). Ma questa testa è più delicata nelle forme e perciò è paragonabile con un molle Dioniso della vicina Tralle al quale può esser dato un grandioso compagno nel torso di Napoli del medesimo dio seduto.

Fig. 830. Afrodite di Milo. Louvre.

Al principio dell'ultimo secolo a. Cr. Rodi, la quale per aver parteggiato per Perseo era stata assai danneggiata dai Romani, ebbe un ultimo periodo di fioritura e raccolse in certo modo l'eredità di Pergamo. Scienza e retorica vi fiorivano ed attraevano Rodi schiere di scolari anche da Roma. Verso q esto periodo, e propriamente già dalla fine del II secolo, lavorò in Rodi per più generazioni una famiglia di artisti i cui nomi principali erano Athanodoros e Hagesandros. Ad essi appartiene la più famosa opera della scultura rodia, la cui origine prima da alcuni era posta nell'età dell'imperatore Tito, da altri veniva attribuita al III secolo a. Cr, ma che recentemente ha trovato il suo stabile posto verso la metà del I secolo a. Cr. È il gruppo del Laocoonte nel Vaticano (fig. 831), un'opera originale dei rodî Hagesandros, Polydoros e Athanodoros, probabilmente un padre e i suoi figliuoli. Essa fu trovata nel 1506 in Roma e, grandemente apprezzata da Michelangelo, esercitò una profonda influenza sull'arte del Rinascimento. Due serpenti, mandati da Apollo, hanno stretto tra le loro spire il suo sacerdote Laocoonte con i due giovani figli; uno di essi ha già dato un morso mortale al figlio minore, l'altro si volge appunto contro il padre, mentre il figlio maggiore si sforza di liberarsi dalla stretta. La composizione a modo di

Fig. 831. Il Laocoonte (senza i restauri). Vaticano.

rilievo e l'accentuazione quasi esclusiva del dolore fisico sono difetti che balzano evidenti all'occhio, ma invece meritano la più alta ammirazione l'unione delle tre figure con i serpenti in un gruppo unitario, la graduata accentuazione dell'espressione e l'esecuzione virtuosa delle forme del corpo, specialmente del padre. Il gruppo è sicuro del suo effetto. Ma se a noi l'avvenimento spaventoso può apparire una sorte crudele, l'antico spettatore sapeva che si trattava di una punizione, decretata dal dio per il suo colpevole sacerdote (l'altare e una corona di alloro, di cui sono conservate le tracce, lo indicavano come tale). Ad ogni modo è caratteristico che quest'opera, che chiude lo sviluppo indipendente dell'arte greca, sia apparsa per lungo tempo come il suo culmine, come il « miracolo dell'arte ». Solo allorchè è stata assegnata al suo giusto punto cronologico l'opera è stata compresa meglio per il carattere dell'epoca tanto avvezza alle lotte e agli orrori di ogni genere ed ha trovato perciò nello stesso tempo un apprezzamento più adeguato.

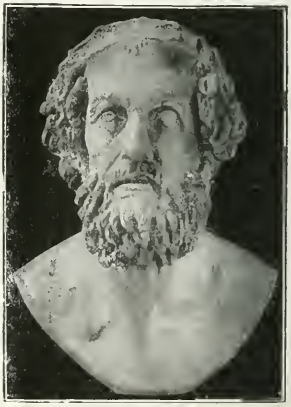


Fig. 832. Busto di Omero. Sanssouci.

Del resto il Laocoonte non è isolato. Infatti il suo viso tormentato, dove nessun piccolo tratto è fermo, si ricollega alla testa del cieco Omero (fig. 832), il cui pathos tuttavia è tranquillo. La creazione di questo tipo, che è stato molto variato nei particolari, deve porsi alquanto prima.

La testa del Laocoonte ha il suo contrapposto idillico nella testa del Centauro Borghese tormentato da Eros (fig. 833 e questi alla sua volta ha di nuovo il suo parallelo in un giovane compagno

Fig. 833. Centauro Borghese. Louvre.

Fig. 835. Satiro danzante. Da Pompei. (Casa del Fauno). Statuetta di bronzo. Napoli.

che volentieri si presta alle punzecchiature di Eros e il cui tipo più rude della testa (confr. fig. 834) è ampiamente diffuso nella schiera dei Satiri.

Anche il Sileno danzante di Pompei, rappresentato in una meravigliosa leggerezza di movimenti (fig. 835), può essere qui ricordato.

Così noi abbiamo gettato uno sguardo nella ricca attività dell'arte rodia in questo suo ultimo periodo.

Con la distruzione della città per opera di Cassio (43) perdette la sua importanza anche l'ultimo centro artistico greco, per quanto dei singoli maestri come i figliuoli di Hagesandros possano aver continuato a creare statue-ritratti. La nuova capitale del mondo, Roma, si appropria di tutta l'arte greca.

Fig. 834. Il cosiddetto Fauno con la macchia. Marmo. Monaco.

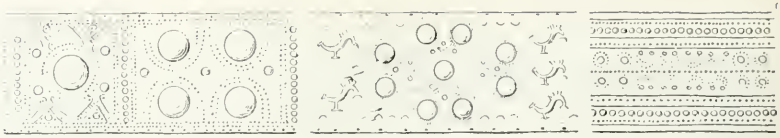


Fig. 836. Ornamenti dell'arte di Hallstatt (v. Sacken). (Confr. pag. 472).

C. — ITALIA

La penisola italica, che si distende dalle Alpi sino al mar Ionio e con la Sicilia si protende verso l'Africa, offre dal nord verso sud le più grandi differenze climatiche e oltre a ciò dall'occidente all'oriente una costituzione del suolo del tutto differente. Anche gli abitanti non erano di una sola stirpe: i Messapi nella parte sud-est, gli Etruschi nel centro, i Liguri nel nord, i Galli nella pianura padana erano diversi dalle altre stirpi italiche; la Sicilia aveva una sua propria popolazione originaria. In conseguenza anche le più antiche testimonianze della civiltà presentano grandi differenze, ad esempio in Sicilia, nell'Etruria o nella pianura a nord dell'Appennino; soltanto l'interesse che esse offrono è più storico ed etnico che artistico. La storia della primitiva arte italica offre, nel nostro campo almeno, non tanto uno sviluppo intimamente coordinato quanto una serie di ispirazioni venute dall'esterno e la loro rielaborazione più o meno indipendente.

I. — IL PERIODO PRIMITIVO NEL NORD E NEL SUD DELL'ITALIA

Italia superiore. — Le tracce dell'età della pietra con le capanne rotonde ed ovali per i vivi, e le caverne e le fosse per il seppellimento dei morti, con una suppellettile semplice in pietra, rame e argilla, sono sparse in tutta la penisola. L'età del bronzo invece ci si presenta nel suo aspetto più caratteristico nelle stazioni della pianura che fiancheggia il Po a nord e a sud, e le quali talvolta erano piantate su laghi e su fiumi (palafitte), tal'altra sulla terraferma (terremare). Esse si aggruppano in villaggi circonvallati, che sono caratteristici per la loro rete di strade che si tagliano ad angolo retto ed orientate secondo i punti cardinali. Una stazione su palafitte tornata alla luce presso Taranto dimostra che questa civiltà traversando l'Appennino deve aver corso tutta l'Italia, per quanto manchino ancora le sue tappe intermedie. Alle capanne rotonde in legno e terra corrispondono in necropoli separate delle piccole tombe circolari, destinate a conservare le ceneri dei cadaveri ora cremati. La suppellettile della casa diviene più ricca, la decorazione, nella quale prevalgono i motivi triangolari, più delicata ed è sempre incisa tanto negli utensili di bronzo fuso, quanto nell'argilla.

Al principio dell'ultimo millennio a. Cr. appare per gli utensili e per le armi accanto al bronzo il ferro, per quanto il bronzo rimanga in uso per gli oggetti artistici. Il più antico stile italico di quell'età del ferro è detto di Villanova dal primo luogo di ritrovamento presso Bologna; ad esso si riconnettono Este e i colli Euganei. Tuttavia il suo dominio si estende anche verso sud, sull'Etruria, sul Lazio, fino nella Campania e nell'Apulia settentrionale. Il bronzo ha ancora il posto più importante ma la fusione cede terreno alla tecnica della martellatura. Delle lamine

Fig. 837. Vasi e fibula della civiltà di Villanova.

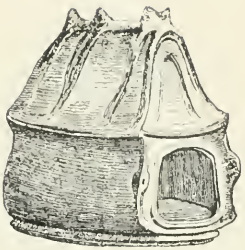


Fig. 838. Urna cineraria in terracotta a forma di casa. Dai colli Albani. Berlino.

di bronzo sono in parte tagliate a strisce, in parte sono imbullettate per formare dei vasi, e sono decorate di motivi geometrici; borchie e file di borchie sono impresse a sbalzo, goffi meandri, croci gammate e altri motivi lineari sono incisi. Questa tecnica dell'incisione è anche applicata ai vasi di argilla, che per lo più sono cotti al fuoco libero; le linee impresse e incise sogliono poscia essere riempite di color bianco. Un tipo particolare di vasi dall'aspetto di due tronchi di cono riuniti per la base (fig. 837) è usato con predilezione come urna cineraria. Le tombe nelle quali si trovano questi vasi sono le cosiddette tombe a pozzo. La forma delle case allora in uso è additata da urne in argilla le quali imitano le abitazioni dei vivi (fig. 838). Si attribuiscono questi prodotti ai primi secoli del millennio.

Uno degli stadî più recenti di quest'arte di Villanova trae di nuovo il suo nome dal primo luogo di ritrovamento, Marzabotto allo sbocco del Reno nella pianura del Po o dalla necropoli della Certosa presso Bologna: anche un gruppo più recente di monumenti di Este appartiene qui. La tecnica è ancora la medesima, soltanto che la lavorazione a sbalzo e la martellatura tolgono sempre più posto all'incisione; i motivi decorativi divengono più delicati e più graziosi e si arricchiscono a poco a poco dell'elemento figurato, animali domestici e uomini. Uno dei prodotti principali è costituito dalle secchie (situle), che sono da principio cilindri circondati da cordoni orizzontali (ciste a cordoni, fig. 841 h) e che più tardi prendono forma alquanto più elegante e sono circondate da più zone figurate a rilievo battuto. Nella situla di Bologna (fig. 839) i guerrieri, il sacrificio, il banchetto distribuiti in tre zone, ricor-

Fig. 839. Situla di Bologna.

Fig. 840. Situla di Watsch.

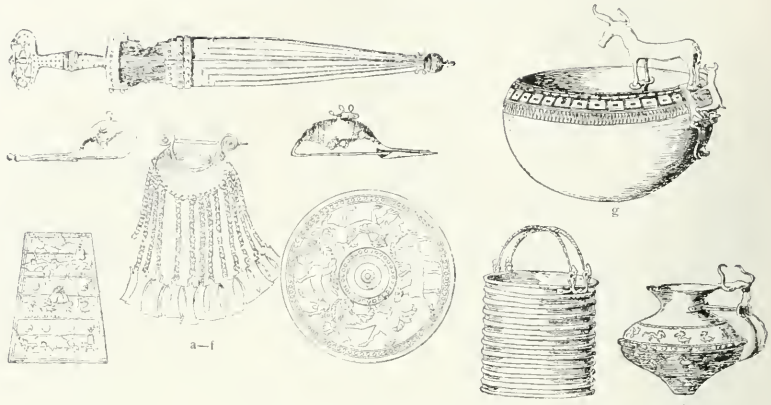


Fig. 841. Armi e utensili di Hallstatt.

dano le scene dello scudo omerico, ma le figure sono irrigidite, il costume è italico; una zona inferiore di animali reali e fantastici alati richiama invece i modelli orientalizzanti o greci antichi che dovevano essere stati qui importati per tempo dall'oriente.

Già prima che questi prodotti artistici venissero alla luce in Italia erano stati scoperti degli avanzi essenzialmente simili della prima età del bronzo nei paesi alpini, innanzi tutto in Hallstatt nelle vicinanze di Salisburgo: donde il nome di civiltà di Hallstatt. In tutto il territorio alpino al nord dell'Italia e anche al di là di esso, dalla Borgogna e dall'Alsazia sino alla Moravia e all'Ungheria e al nord sino al di là del Meno, si estende questa civiltà dell'Europa centrale che è in stretti rapporti con quella dell'Italia superiore. Da per tutto noi ritroviamo i medesimi vasi di argilla con i motivi incisi, le medesime lamine sottili di bronzo, specialmente per cinturoni, impresse o incise con motivi geometrici (fig. 836), le medesime figure ornamentali di animali, specialmente di animali orientalizzanti alati (fig. 841 f), le medesime situle a cordoni (fig. 841 h) e infine le medesime situle con zone a rilievo. Una di esse, proveniente da Watsch nella Carniola (fig. 840), rappresenta un corteo sacrificale, un banchetto e dei pugilisti e al disotto degli stambecchi allineati, il tutto molto simile alla decorazione delle situle di Bologna (fig. 839: esemplari analoghi sono stati trovati sulla via del Brennero (Matrei, Moritzing). Poichè delle parti caratteristiche del singolare costume, che appare su questi rilievi, tornano alla luce nel territorio alpino anche presso i cadaveri, così è fuor di dubbio che non abbiamo degli oggetti italici importati, ma prodotti di una grande civiltà dell'Europa centrale che era diffusa dall'Appennino sino nella Turingia, qualunque possa essere stato il popolo (Celti?) o il gruppo di popoli a cui abbia appartenuto questa civiltà la quale mirava ad un certo splendore esteriore. Questa civiltà di Hallstatt abbraccia più secoli e raggiunge il suo apogeo verso la metà dell'ultimo millennio a. Cr. Verso questo periodo in Italia, nella valle del Po, si fanno sentire con maggiore forza le influenze etrusche: altre in più debole misura si erano già fatte valere in antecedenza.

Italia meridionale. — Il sud offre in molti punti un quadro differente, il quale accenna ad antiche influenze del Mediterraneo in opposizione a quelle dell'Europa centrale sul nord. Nelle Puglie, come nell'isola di Malta, nella Sardegna e nelle Baleari, si sono conservati dei monumenti megalitici dell'età neolitica più recente (pag. 6) che ebbero una lunga sopravvivenza. Nella Sardegna l'apparizione più singolare sono i numerosi « nuraghi » (fig. 842, spesso aggruppati in determinate zone, torri rotonde massicce, a uno o due piani, con camere, nicchie, corridoi, che servivano come abitazioni fortificate. Accanto ai nuraghi si hanno le sepolture, le cosiddette « tombe dei Giganti ». Qualche cosa di simile ai nuraghi si ha nelle Puglie (truddhu) e nelle Baleari (talayots): essi sono la continuazione fortificata delle antiche case circolari (pag. 114 s.).

Fig. 842. Nuraghe presso Abbasanta, Sardegna.

Una notevole influenza della penisola balcanica si rivela nel passaggio dall'età della pietra all'età del bronzo nelle Puglie (Matera) e in Sicilia in una ceramica dipinta. Per la tecnica della pittura e l'ornamentazione, che chiaramente si ricollega all'intrecciatura dei canestri, corrisponde alla ceramica eneolitica che appare nel medesimo periodo in Tessaglia e in Beozia (pag. 109 s.); ma i vasi conservano in Sicilia le antiche forme locali.

Verso la fine del II millennio a. Cr. delle leggiere ondate della civiltà egea (pag. 113) lambirono anche le coste dell'Italia meridionale e della Sicilia senza poter trasformare la semplicità dell'arte locale. Questa si prolungò attraverso varî stadî: essa è stata investigata e seguita nella sua successione particolarmente in Sicilia. Da principio le caverne servirono qui per i vivi e per i morti. Poscia, sia che il morto fosse inumato o cremato, delle tombe rotonde a forma di forno, imitate dalle case dei vivi, si trasformarono gradualmente in camere funerarie che continuarono a sussistere per lungo tempo accanto alle semplici fosse. Il vasellame in argilla di quest'età primitiva si trovava in generale al livello di quello spagnuolo o antico troiano (pag. 6, 112); da principio delle linee incise o un'ornamentazione stampata, poscia degli ornamenti bruno-scuri su argilla bianca o rossa, in ambedue gli stadî con predilezione dei motivi diagonali. A poco a poco (all'incirca nell'VIII-VII secolo) la decorazione geometrica tarda cede dinanzi ad una forma più bella e più elegante dei vasi che rivela l'influenza del metallo: infatti mentre questo determinava le forme nel nord, nel sud l'argilla aveva la funzione direttiva. Alla fine la decorazione prende un nuovo slancio. I motivi ornamentali sono per lo più dipinti; appaiono, sebbene in scarsa misura, meandri e scacchiere, e anche animali di forma semplice (anatre). Questo stadio ha dei punti di contatto con lo stile di Villanova sebbene non sia identico.

Certamente una gran parte delle influenze giunse dal mare. Le coste così estese si offrivano come un terreno adatto per tali influenze o per colonizzazioni da parte

Fig. 843. Guerrieri di ritorno. Pittura parietale da Pesto. Napoli.

di popoli che possedevano una civiltà più ricca. In modo particolare l'ampio golfo di Taranto, inoltre il litorale della Sicilia, infine le pianure lussureggianti della Campania e della Lucania invitavano a ciò, mentre le coste orientali povere di porti rimanevano un po' fuori di questa corrente di civiltà. Secondo ogni apparenza già assai presto vi avevano approdato dei naviganti ionici, accanto ai quali ben tosto i Fenici esercitarono il loro commercio sulle coste italiche (confr. pag. 92); da principio come in Grecia i mercanti di Tiro e di Sidone, poscia forse i più vicini compatrioti di Cartagine. La Sardegna rimase sempre essenzialmente soggetta alle influenze fenicie. Alle brame di estensione dei Cartaginesi fu posta una fine per lungo tempo dalla sconfitta di Imera (480).

All'incirca coll'VIII secolo cominciò l'occupazione greca delle coste della Sicilia e della Magna Grecia con numerose colonie che presto salirono in gran fiore. Ciò che l'occidente può offrire di creazioni puramente greche fu introdotto al suo posto nel corso dello sviluppo dell'arte greca: esso ha una parte preminente nella antica architettura dorica; dell'importante scultura dell'occidente purtroppo possediamo solo scarse notizie, nella pittura vascolare occupano più tardi un posto notevole l'Apulia e la Lucania. Tra le colonie greche della costa occidentale d'Italia, accanto a Poseidonia (Pesto) sale a grande importanza particolarmente la più settentrionale Kyme (Cumae), che nell'VIII secolo era stata fondata dalla ionica Calcide. È notevole come prova della potenza di Cuma fin da principio che su tutta la costa della Campania non si presenti alcuna traccia d'influenza fenicia. A quel che pare

Fig. 844. Donna e servente. Pittura parietale da Cuma.

da Cuma si è distesa su tutta l'Italia centrale una considerevole influenza ionica; specialmente essa stava in stretto rapporto con Roma. Alcune opere, che comunemente sono considerate etrusche, sono forse ioniche, per lo meno sono lavori che in gran parte hanno risentito quell'influenza (pag. 202, 244 ss.). In Cuma fioriva particolarmente l'industria del bronzo: la fabbricazione etrusca dei metalli tanto stimata avrà tratto di qui una parte de' suoi modelli. Gli Etruschi erano divenuti frattanto gli immediati vicini di Cuma e delle altre colonie greche (Dikaiarcheia, Puteoli, Neapolis); mentre queste si limitavano soltanto all'orlo della costa il paese interno, che era abitato dagli Osci, con le sue ricche pianure cadde dal VI secolo sotto la signoria etrusca; Capua e Nola erano considerate fondazioni etrusche. Dagli

Fig. 845. Mura della cinta di Norba (Norma) nel territorio dei Volsci.

Etruschi che non sembra che abbiano ricevuto il loro alfabeto dai Calcidesi di Cuma, hanno poscia tolto il loro alfabeto anche gli Osci, e dell'immediata influenza dell'arte etrusca in queste regioni meridionali troviamo una traccia nel costume di ornare con pitture parietali le camere funerarie. Del resto qui come in Etruria nel V secolo ha luogo un'attiva importazione di ceramica attica (Cuma, Nola).

Nell'anno 474 Cuma fu il teatro dove con la cooperazione di Ierone di Siracusa fu spezzata la potenza marittima etrusca. Ma nel corso del V secolo le montane stirpi sannitiche scesero dai monti nelle ampie pianure, conquistarono presso a poco al tempo della guerra del Peloponneso Capua, Cuma ed anche Poseidonia e si unirono con gli Osci (pag. 322). Nel medesimo secolo comincia la considerevole serie delle pitture parietali nelle tombe a camera campane e lucane, soprattutto in Capua e Pesto. Esse rappresentano scene di morte e di seppellimento, avvenimenti della vita, specialmente imprese di guerra dei defunti e immagini dell'oltretomba. Da principio esse stanno chiaramente sotto l'influenza greca, ma sviluppano presto più fortemente la loro maniera osca, che ha un tratto assai realistico; spesso

Fig. 846. La « Porta Saracinesca » in Segni, veduta dall'interno.

si toccano con i vasi lucani (pag. 376 s.), naturalmente anche nel costume paesano (fig. 843). Queste pitture parietali giungono sino al III secolo. Della maniera recente è una pittura funeraria di Cuma, appartenente al IV secolo (fig. 844), che con pochi colori, rosso, giallo, nero, rappresenta la defunta e la sua fantesca. Frattanto i Romani avevano posto la mano sulla Campania; Capua e la vicina Cales acquistarono particolare importanza come intermediarie dell'arte campana con Roma e continuarono in nuova maniera la funzione di Cuma.

II. — ETRURIA E LAZIO

Per quel che riguarda lo sviluppo artistico si può abbracciare in una trattazione d'insieme tutta l'Italia centrale da Terracina sino al di là dell'Arno, dal mare sino agli Appennini, sebbene esistano grandi differenze di popolazione e di storia. Mentre, ad esempio, nel Lazio e presso le stirpi vicine scarsissimi sono gli

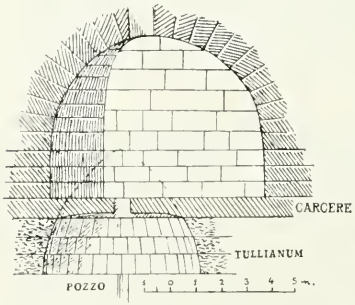


Fig. 847. « Tullianum » in Roma. Sezione. Pianta.

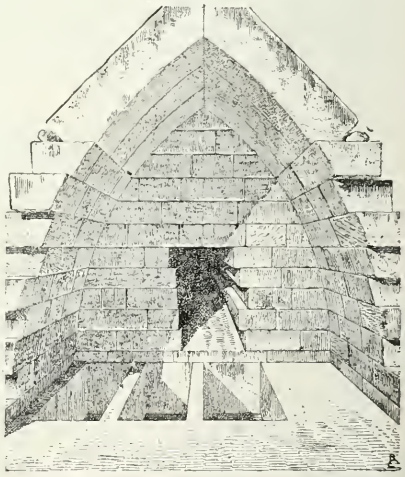


Fig. 848. Serbatoio in Tuscolo. (Canina).

avanzi della ceramica greca dipinta, è notevole che il popolo etrusco, in apparenza così chiuso, si aprisse tuttavia tanto facilmente alle influenze esterne e si tenesse in contatti così variati col restante mondo, da principio con i Fenici e con Cartagine, poscia con Cuma: dei prodotti artistici d'ogni genere affluivano ad esso, direttamente o attraverso altri, dall'Asia Minore, da Corinto, più tardi dall'Attica, ed agirono sulla sua arte. Forse anche artisti ed industriali greci si erano stabiliti nell'Etruria (confr. a fig. 879). Gli Etruschi, che per un certo tempo estesero il loro dominio a sud fino nella Campania (pag. 475) e si spinsero a nord nella pianura del Po, elevarono soprattutto l'Italia centrale ad un grado più alto di civiltà e procurarono ad essa i principî dell'arte.

Fig. 849. Parte superiore della Porta Marzia in Perugia.

Architettura. — L'architettura dell'Italia centrale ci si presenta nella forma più espressiva nelle mura delle città. Tanto nell'Etruria quanto particolarmente nelle montagne dei Volsci (fig. 845 s.) e degli Ernici le mura delle città con le loro porte offrono modelli così grandiosi dei diversi tipi di costruzione da quello poligonale a quello quadrato, quali si trovano soltanto sul suolo greco. Solo dobbiamo guardarci dal considerare tutte queste mura come antichissime: le mura di Norba, per esempio, non sono più antiche della colonia romana (491). Costruzioni poligonali e quadrate in alcuni luoghi appaiono contemporaneamente, come del resto erano contemporanee nella civiltà egea. La costruzione poligonale tuttavia è limitata al Lazio ed all'Etruria meridionale, mentre nell'Etruria settentrionale predomina la stratificazione orizzontale ed anche la costruzione quadrata del tutto regolare.

Inoltre, come in Grecia (fig. 276), noi vediamo degli spazî interni coperti da file orizzontali di pietre che sporgono gradualmente verso l'alto in modo da formare una specie di vôlta. L'esempio più antico di una tale vôlta finta è l'antichissimo serbatoio capitolino in Roma, il cosiddetto « Tulliano » nella sua parte inferiore più antica (fig. 847); il più conosciuto è la fontana ancor oggi aperta sotto le mura dell'acropoli del Tuscolo con i suoi tre lavatoi in pietra (fig. 848). Ma a questo sistema di copertura si aggiunse poscia, come nel « Carcer » sopra il « Tulliano » di età posteriore, la reale copertura a vôlta in pietra. Già gli antichi popoli d'oriente conoscevano il sistema dell'arco incuneato (fig. 41, 129, 153). Anche nell'Acarnania, la regione litoranea più occidentale della Grecia settentrionale, questi archi erano in uso per le porte già dal V secolo (fig. 745). Cosicchè gli Etruschi non sono, come prima si credeva, gli inventori dell'arco incuneato, ma essi lo hanno incominciato ad adoperare sicuramente tra il IV e il III secolo nelle loro porte (Vol-

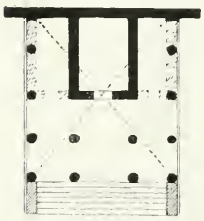


Fig. 850. Tempio etrusco secondo Vitruvio.
Le camere laterali, non sempre esistenti, sono tratteggiate.

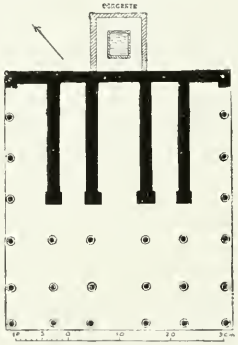


Fig. 851. Tempio di Giunone presso Falerii. (Civita Castellana).

Fig. 852. Tempio di Alatri.

terra): non etrusche ma di età romana sono invece le porte della colonia romana a Falerii Novi (S. Maria di Falleri, fondata certo dopo la distruzione di Falerii Veteres nel 241 a. Cr.) e la porta Marzia con la sua ricca decorazione scultoria in Perugia (fig. 849). Se quindi i Romani furono celebri nelle età posteriori per i grandiosi edifici a vôlta, essi dovevano questo soltanto in parte ai modelli etruschi ed ellenistici; il più dovettero al loro particolare talento architettonico.

Assai presto in Italia si presenta una regola stabile, basata sul rito, per l'orientamento e la disposizione delle abitazioni umane. Essa vigeva già nei villaggi piantati su palafitte nella pianura padana (pag. 470), essa determina poi col suo « cardo » (nord-sud) e col suo « decumanus » (est-ovest) e col sistema relativo di strade incrociate la pianta delle città e degli accampamenti italici. Questo sistema appare particolarmente chiaro ancor oggi in un'antica città etrusca presso Marzabotto, non lontano da Bologna, che appartiene al V secolo circa (v. sopra pag. 471).

Il medesimo principio regola la pianta del tempio etrusco. Il tempio è la riproduzione sulla terra di un rettangolo (« templum ») nettamente delimitato nel cielo e tagliato a croce da quelle due linee, dentro il quale venivano compiute le osservazioni dei segni celesti, tanto importanti per il culto italico. La pianta del tempio

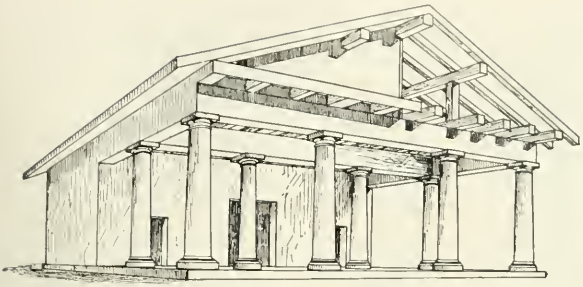


Fig. 853. Il tempio etrusco secondo Vitruvio. (Borrmann-Wiegand). (Frontone a sinistra con parete chiusa, a destra con la sola armatura; ogni elemento decorativo è stato tralasciato).

Fig. 854. Colonna di Vulci.

sino a poco fa si ricostruiva soltanto con la descrizione di Vitruvio (fig. 850). Secondo questa il tempio aveva un profondo vestibolo con colonne assai spazieggiate, che serviva a quelle osservazioni. La metà interna del tempio era invece occupata dalla cella, di solito tripartita: una camera mediana più ampia, delle camere laterali più strette in corrispondenza al culto comune di tre divinità. La soglia della cella mediana costituiva precisamente il centro di tutto l'edificio. La chiusura posteriore era data da un muro intero, senza opistodomo aperto, cosicchè il tempio in questo rimaneva all'antico stadio del tempio a megaron (pag. 139). Un rialzamento di tutto il tempio (podium) con una scala sul davanti non era necessario (anche Vitruvio non lo ricorda nel tempio italico), ma sembra tuttavia essere entrato in uso in Etruria ben presto ed essersi diffuso di là in Roma e nel Lazio. Recentemente scavi in varî luoghi dell'Etruria, del territorio falisco, del Lazio hanno riportato alla luce numerosi avanzi di templi e mentre da un lato hanno dimostrato che i più antichi non possono risalire al di là del VI secolo, hanno pure provato che la forma descritta da Vitruvio non era la sola in uso giacchè i templi più antichi presentano forma allungata con breve vestibolo, cella unica e sembra anche talvolta opistodomo. La forma completamente sviluppata con cella tripartita, senza podio, sembrano presentarla gli avanzi assai danneggiati del tempio di Giunone Curitis in Falerii Veteres (Civita Castellana fig. 851) che tuttavia è del IV secolo, a giudicare dalle sue terrecotte architettoniche. E lo presenta anche un tempio recentemente scoperto in Orvieto. Ma essa era anche la pianta del tempio capitolino in Roma che fu completato nel 509 a. Cr. e che era infatti dedicato alle tre divinità: Giove, Giunone e Minerva. Del suo alto ba-

Fig. 855. Rivestimento architettonico in terracotta. Da Caere. Copenaghen.

Fig. 856. Testa di Giunone Sospita con pelle caprina. Antefissa etrusca. Berlino.

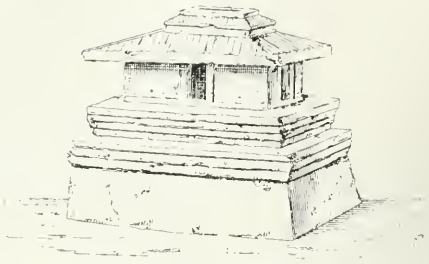


Fig. 857. Urna cineraria in pietra fetida. Da Chiusi. Berlino.

samento, che qui come altrove assicurava al tempio così elevato una posizione libera e dominante, si vedevano gli avanzi nel giardino del palazzo Caffarelli: la demolizione del palazzo e l'esplorazione del sottosuolo hanno portato notevole contributo alla conoscenza del tempio maggiore di Roma. Ma la forma allungata con cella unica non fu abbandonata neanche nell'età posteriore come mostra il tempio di Alatri (fig. 852) che è del IV-III secolo: in esso è notevole una stretta camera forse destinata al tesoro nella parte posteriore del tempio.

Anche nell'elevato (fig. 853) e nella membratura si hanno varie differenze dal tempio greco. Il tempio etrusco rappresenta uno stadio antico, esso si è arrestato all'elevato in legno prima della sua trasformazione in una costruzione in pietra. Il tetto angolare ampiamente sporgente era più ripido, la trabeazione era in legno, le colonne in conseguenza erano più spazieggiate. La colonna ricorda lo stile dorico, ha perfino conservato qualche elemento del tipo dorico-arcaico ma ha tuttavia il suo carattere particolare: una base panciuta di forme diverse, un fusto liscio, un echino rotondo senza anelli e un plinto pesante di copertura (fig. 854). Che questa colonna « tuscanica », certo non bella, anche più tardi nell'arte romana facesse mettere completamente da parte la colonna dorica è una conseguenza tanto della tradizione nazionale e delle snelle proporzioni del fusto, quanto dell'imbarbarimento dello stile dorico del tempo. Non si usava un fregio a triglifi; là dove, ed è in età tarda, compaiono i triglifi essi sono soltanto una forma ornamentale, frequentemente provveduta di gocce anche al di sopra. La trabeazione in legno era ricoperta completamente di lastre di terracotta (fig. 855, confr. 342); del medesimo materiale erano anche acroteri ed antefisse (fig. 856), delle urne cinerarie architettoniche ci fanno conoscere il tetto ampiamente sporgente (fig. 857) e ancor più particolarmente nella sua costituzione e nei suoi elementi decorativi ce lo fa conoscere il frammento di un tempietto fittile votivo di Nemi.

La casa italica era in origine una capanna rotonda ricoperta di paglia (pag. 7, 470). Così più tardi in Roma si mostrava ancora la « casa di Romolo » e la « capanna di Faustolo »: la forma rotonda sopravviveva nei templi circolari che erano in uso particolarmente per il culto di Vesta e di Ercole, ma anche per altre divinità ed eroi. Ma la casa italica posteriore, secondo una teoria che è stata ad ogni modo spesso combattuta negli ultimi tempi (confr. pag. 7), è sorta dalla casa di cam-

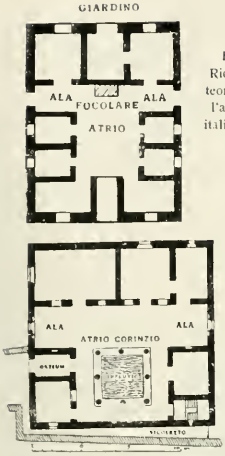


Fig. 858. Ricostruzione teoretica dell'antica casa italica di campagna.

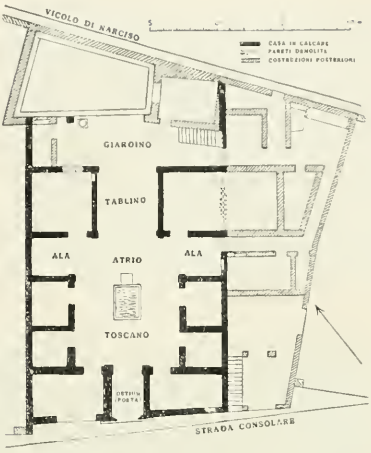


Fig. 859. Casa romana in Delo. (II-I sec.). (Convert).

Fig. 860. La casa del Chirurgo. Pompei. (Le parti recenti sono tratteggiate).

pagna isolata (fig. 858), che aveva il suo punto centrale nell'atrio con il focolare ed era circondata da camere e dietro il focolare da alcune stanze più grandi per abitazione. Poichè tutta la casa era coperta da un alto tetto, quale è imitato da antichissime urne cinerarie (urne a capanna, fig. 857, confr. fig. 20; atrium testudinatum cioè a « forma di testuggine »), così essa riceveva luce ed aria soltanto attraverso la grande porta d'ingresso e da aggiunte laterali accanto al focolare (« alae »). L'illuminazione attraverso le ali persistette alle volte nelle case isolate (fig. 859) perfino quando già era stato aperto un altro ingresso più largo per la luce. Nelle città, là dove le case si addossavano strettamente l'una all'altra, il tetto al disopra dell'atrio, forse per trasformazione di uno sfiatatoio già esistente per l'uscita del fumo (confr. fig. 861) era provveduto di un'apertura qua-

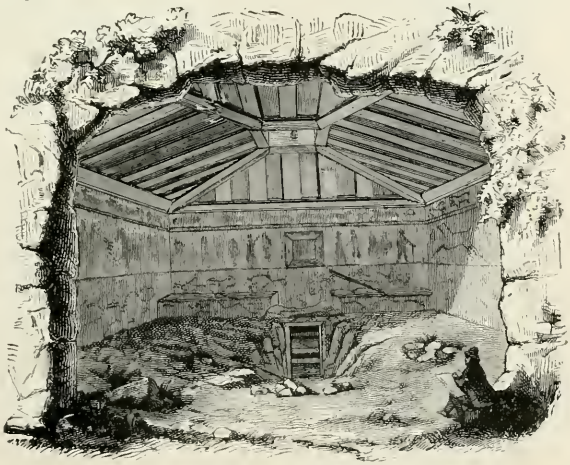


Fig. 861. Camera funeraria in Tarquinii a forma di « atrium displuviatum ». (Tomba della Mercareccia).

drangolare (« compluvium », confr. fig. 857), verso la quale esso si inclinava da tutti e quattro i lati. La pioggia si riversava così in un bacino scavato nel pavimento (« impluvium »). Questo atrio etrusco (« atrium tuscanicum ») era senza sostegni (fig. 860); due travi lunghe e legate da traverse (« interpensiva ») sostenevano l'orlo del tetto (confr. fig. 909). Una tal maniera di provvedere l'atrio di luce e di aria dal disopra divenne ben presto così comune che fu applicata anche alle case isolate, sebbene lì la pioggia potesse essere guidata verso l'esterno (« atrium displuviatum », confr. fig. 861). Il focolare sparì presto dall'atrio e la stanza posta al di dietro si aprì su di esso come la sala più nobile di abitazione (« tablinum »). Questa forma semplice fu conservata dalla casa italica fino a che verso il II secolo subì una trasformazione e un ampliamento per l'influenza greca.

Accanto alle dimore dei vivi sono da esaminare le dimore dei morti. Alle necropoli già da lungo tempo conosciute di Veii, Tarquinii, Cervetri (Caere), Vulci, Chiusi (Clusium), Castel d'Asso, ecc., si sono aggiunte in appresso quelle di Orvieto (antica Volsinii, distrutta nel 265 a. Cr., di Colonna (Vetulonia), di Perugia, di Volterra (Velathri), di Populonia, ecc. Inoltre da qualche anno si stanno conducendo nuove esplorazioni nelle necropoli di Veii e di Caere. Spesso la necropoli è collocata su un altipiano separato di fronte alla città. Alle antiche tombe a pozzo (pag. 471), che secondo alcuni erano già in uso prima dell'immigrazione degli Etruschi e che contenevano cinerarî con le ossa combuste del defunto, seguono all'incirca nel VII secolo le tombe a fossa, una forma particolarmente in uso nell'Etruria. E accanto ad esse compaiono verso il medesimo periodo tombe più ricche. Assai antiche sono delle tombe grandiose o di una forma simile a quella a cupola micenea (confr. fig. 276), come in Vetulonia, in Quinto Fiorentino o camere quadrate, egualmente fornite di finta volta (fig. 848, tomba Regolini Galassi presso Cervetri); ma esse fanno posto ben presto alle tombe a camera scavate nella roccia, che talvolta in età più tarda (IV-III secolo) sono provvedute di una facciata rupestre che talora assume l'aspetto di una fronte di tempio (Norchia, Castel d'Asso). Talvolta si tratta di una sola camera, talvolta la camera principale al pari dell'atrio di una casa è circondata da altre stanze. Il soffitto è sostenuto da pilastri; per lo più esso è a spioventi e spesso è scompartito da una specie di travicelli (fig. 861). I cadaveri giacevano su banchi o su « klinai » di pietra, più tardi anche in alcove: ac-

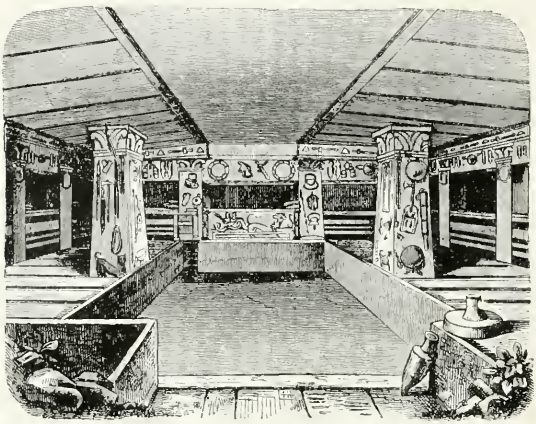


Fig. 862. Tomba dei Rilievi dipinti in Caere.

canto ad essi era deposta la suppellettile funebre (armi, utensili in bronzo, vasi di argilla) e una volta l'intero corredo della casa è riprodotto in rilievo dipinto fig. 862). Erano in uso anche dei sarcofagi a forma di kline, per quanto non troppo frequentemente (fig. 887 s.. Più tardi quando la cremazione era ritornata il rito più comune presero il posto dei sarcofagi delle piccole urne, cassette quadrangolari adorne di rilievi sul lato anteriore e sormontate sul coperchio dalla figura del defunto disteso (pag. 494). Al disopra delle tombe a fossa o a camera s'innalzavano nel periodo più antico dei tumuli conici, che ricordano il costume dell'Asia Minore, della patria donde sarebbero venuti gli Etruschi (fig. 230 s.; l'esempio più celebre è offerto dalla « Cuccumella » di Vulci. Oltre a ciò sono anche in favore delle costruzioni esterne in pietra di forme diverse (Orvieto).

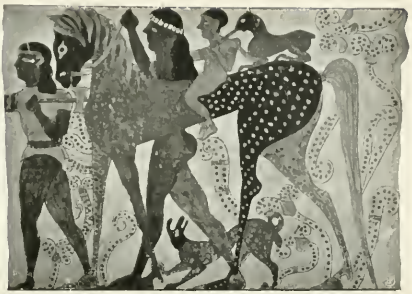


Fig. 863. Pittura parietale nella tomba Campana in Veii. (Micali).

Pittura parietale etrusca. — In nessun luogo noi possiamo seguire il corso dell'antica pittura in una serie così coordinata di monumenti come nelle tombe dell'Etruria meridionale, la quale fu così accessibile alle influenze greche: Agylla-Caere ebbe una particolare importanza. Accanto all'influenza ben chiara e durevole dei modelli greci appare qui chiaramente anche la particolare maniera etrusca che tendeva al realismo.

Fig. 864. Sacerdote dinanzi al simulacro della divinità. Lastra in argilla dipinta da Caere. Louvre.

Fig. 865. Banchetto di famiglia. Parte di una pittura parietale della tomba dei Vasi dipinti, in Tarquinii.

Fig. 866. Testa di un cantante. Pittura parietale nella tomba del Citaredo in Tarquinii.

Un primo gruppo, che appartiene essenzialmente al VI secolo, rivela l'influenza di modelli greci arcaici, corinzî e particolarmente ionici; accanto ad animali fantastici appare anche qualche scena che sembra riferirsi alla sorte del defunto. Pitture parietali con questi animali che ricordano le figurazioni particolari della ceramica corinzia sono tornate recentemente alla luce in Caere, ma la tomba più antica rimane la grotta campana di Veii (VII secolo) in cui oltre a questi animali si ha una singolare scena figurata che forse vuol rappresentare il cammino del defunto verso l'oltretomba (fig. 863). La sua policromia spesso variata in una stessa figura è di puro carattere decorativo. Di Caere sono caratteristiche delle pitture su lastre di argilla, che ricordano una tecnica da noi già conosciuta in Grecia (fig. 355 ss., 414) e che forse erano adoperate per resistere all'umidità del suolo. I colori sono i medesimi della ceramica, le forme sono pesanti, i soggetti sono tratti dalla vita locale (fig. 864). Ma sempre più frequenti si fanno le pitture parietali su fondo bianco; la più recente tomba di questo gruppo è « quella dei Tori » in Tarquinii che presenta la scena di Achille e Troilo, il primo esempio sicuro di mito greco in quest'arte.

In Tarquinii, noi troviamo poscia il secondo gruppo alquanto più recente (VI-V secolo) e il più esteso di pitture parietali, nel quale con uno stile arcaico, alle volte animato da un sincero verismo toscano, con colori vivaci ma convenzionali giungono al pieno dominio delle scene, già occasionalmente rappresentate anche prima, della vita giornaliera e del culto dei morti (banchetto, fig. 865, danze, giuochi, lotte, caccia, pesca, esposizione del morto). Corpi particolarmente grossolani, qua e là anche le brutalità dei costumi gladiatorî etruschi ci appaiono nella tomba detta degli Auguri.

Il terzo gruppo, che appare in Tarquinii e nella città interna di Chiusi, per i suoi rapporti con i diversi gradi di sviluppo della pittura vascolare attica a figure rosse, sembra appartenere essenzialmente al V secolo. I soggetti sono in generale i medesimi.

Fig. 867. Danza. Pittura parietale nella tomba Marzi presso Tarquinii.

Fig. 868. Danza, tavola con vasi, caccia. Pittura parietale della tomba Querciola presso Tarquinii.

Fig. 869. Gare di lotta e spettatori. Tomba delle Bighe presso Tarquinii (Stackelberg).
(Il disegno della zona inferiore è stato arbitrariamente mutato).

Fig. 870. Gruppo di Ade e Persefone e antenati banchettanti. Tomba Golini presso Orvieto. (Conestabile).

Fig. 871. 872. Dispensa e preparativi per la cucina. Nella medesima tomba.

Fig. 873. Il demone Tuchulcha sta a guardia di Teseo e Piritoo nell'Ade. Tomba dell'Orco presso Tarquinii.

i colori sono egualmente ancora convenzionali (ad esempio dei cavalli azzurri), ma l'espressione, specialmente nei visi, è più viva (fig. 866) e lo stile segna il passaggio da una certa solennità rigida (fig. 867 s.) alla libertà di un'arte sviluppata (fig. 869). Il secondo e il terzo gruppo rappresentano il periodo aureo dello stile etrusco. Il quarto gruppo sta sotto l'influenza del nuovo stile pittorico greco sorto verso il tempo della guerra del Peloponneso e potrebbe perciò essere assegnato al IV secolo. Il disegno è divenuto del tutto libero. Mentre i vestiti sono trattati ancora semplice-

Fig. 874. Achille uccide i prigionieri Troiani in onore di Patroclo. Dalla tomba François presso Vulci.

mente a contorno, nei corpi nudi maschili si tenta una leggiera modellatura (confr. pag. 317. 337). Nei soggetti è avvenuta una grande trasformazione: l'elemento mitico si fa più frequente, ma si riferisce quasi esclusivamente al regno dei morti. Il banchetto funebre è trasportato nelle regioni caliginose dell' Erebo: il morto s' avvia colà per prendere posto alla tavola degli antenati, alla quale presiedono Ade e Persefone in forme greche (fig. 870) mentre cucinieri e servitori dell'oltretomba sono rappresentati in aspetto nettamente etrusco (fig. 871 s.). Una tomba in Tarquinii, forse un poco più antica, rievoca sulle pareti tutte le ombre del mondo infernale con i soliti malvagi del mito greco e tra essi anche la figura spaventosa dell' etrusco Charun (confr. fig. 877) e del suo compagno, il demone Tuchulcha (fig. 873), come pure la scena grottesca dell' accecamento di Polifemo. Infine la tomba François in Vulci è ricca di scene di orrori, soprattutto uccisioni, che il pittore con notevole e severo parallelismo toglie in parte dal mito greco (fig. 874), in parte dalla tradizione etrusca (fig. 875). Per finezza di tecnica pittorica queste scene parietali sono superate di gran lunga dall'Amazonomachia, eccellentemente eseguita a tempera in un sarcofago d'alabastro di Tarquinii che appartiene al più presto al IV sec. (fig. 876).

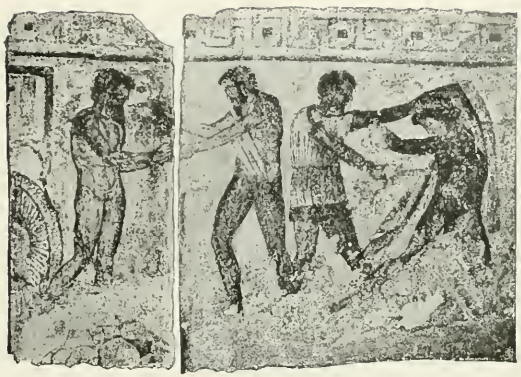


Fig. 875. Mastarna (Servio Tullio) libera dalla prigione Celio Vibenna. Dalla tomba François presso Vulci.

Fig. 876. Amazonomachia. Da un sarcofago in alabastro proveniente da Tarquinii. Firenze.

Arti minori. — In Etruria noi ci incontriamo in un numero non piccolo di vasi dipinti, nei quali gli Etruschi hanno cercato di

Fig. 877. Aivas (Achille? confr. fig. 874) uccide un prigioniero; accanto il demone Charu(n). Pittura di un vaso etrusco da Vulci.

di questi oggetti in bronzo si estendeva su tutta l'Etruria meridionale sino ad Orvieto e a Chiusi e dall'altra parte sul Lazio dove Palestrina (Praeneste) è rinomata in modo particolare. Ma l'opera più bella, la così detta cista Ficoroni (fig. 878) appartenente all'incirca al IV-III secolo, menziona come luogo di origine Roma. Essa è adorna di scene tratte dal mito degli Argonauti con uno stile vigoroso e pieno di sentimento (fig. 597), una delle opere più eminenti di composizione e disegno greco con esecuzione italica. Novius Plautius, che sulla lastra sostenente il gruppo fuso del coperchio, opera di stile puramente etrusco, è nominato come autore (Novios Plautios med Romai fecid), è certamente l'artista di origine prenestina che trasferitosi in Roma aveva quivi creato questo suo capolavoro. Appunto la menzione così rara in una iscrizione di artista del luogo dove egli ha lavorato o è l'omaggio dell'artista provinciale alla città che aveva accolto la sua arte. Il contrasto di stile che v'è tra il manico e i piedi fusi e il disegno graffito dipende in parte dalla tecnica, in parte dai modelli di cui l'artista si serviva, ma è fenomeno che si riscon-

imitare alla loro maniera i modelli greci importati col commercio (fig. 877). Come opere dell'arte disegnativa possono essere messe accanto a loro le incisioni su metallo. Ornare le superficie liscie di un utensile in bronzo con disegni incisi (graffiti) era un'arte ben nota ai Greci ed esercitata da tempo antico su armature, su dischi, su specchi, su vasi. Questa tecnica fu anche accolta nell'Italia centrale ed applicata particolarmente alla decorazione del rovescio degli specchi in bronzo e delle ciste rotonde destinate ad oggetti di acconciatura. La fabbricazione

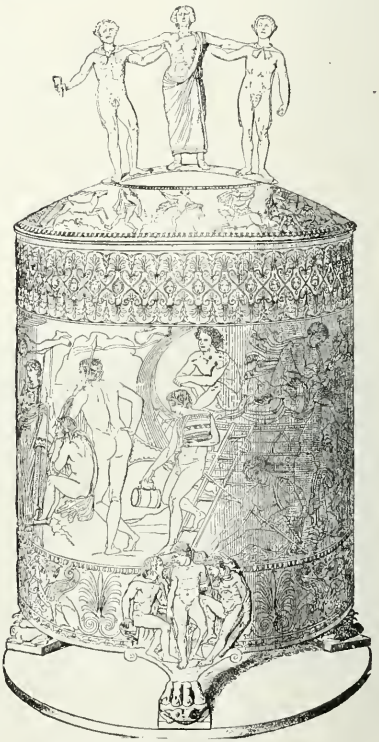


Fig. 878. Cista Ficoroni. Da Praeneste. Roma. (Confr. fig. 597).

Fig. 879. Guarigione di Teleto per mezzo della ruggine della lancia di Achille alla presenza di Agamennone. Specchio etrusco. Berlino.

Fig. 880. Menelao, trattenuto da Tetide e da Afrodite, minaccia Elena. A destra Aiace e Polissena. Specchio etrusco. Museo Britannico.

tra in tutte le ciste prenestine. Mentre le ciste, a quel che pare, furono solo lavorate nel Lazio e corrisposero ad una moda passeggiera, gli specchi con i disegni graffiti sono stati in uso nell'Etruria e nel Lazio per lungo tempo; essi discendono dal periodo arcaico sino al dominio romano (all'incirca VI-III secolo). Delle iscrizioni etrusche e latine, a seconda della diversa origine, si ritrovano egualmente sugli specchi; che anche dei greci vi abbiano lavorato lo mostra l'iscrizione di un artista, Vifius Philippus, su uno specchio di poco valore. Accanto a prodotti di grande bellezza e di effetto assai ricco (fig. 879 s.) vi è una quantità di materiale scadente, di scene senza valore, di scarabocchi senza arte. Frequenti malintesi, aggiunte arbitrarie, errate iscrizioni di nomi provano qui come nelle pitture parietali e nei vasi che i lavoranti non comprendevano sempre il significato dei loro modelli greci.

Se gli specchi erano destinati soltanto all'uso locale, la svariata suppellettile in bronzo delle fabbriche etrusche, imitata soprattutto da modelli ionici (confr. pag. 202), godeva di grande fama. Un'opera magistrale è un carro in bronzo trovato presso Monteleone di Spoleto, adorno di ricchi rilievi, lavorato in Italia certo da un artista che conosceva l'arte ionica. Questi prodotti in metallo trovavano largo smercio così verso Atene come al di là delle Alpi:

Fig. 881. Scarabeo etrusco. Veduta d'insieme.

a.

b.

Fig. 882. Scarabeo etrusco. Berlino.
a. Immagine ingrandita: gli eroi di Tebe, Polinice, Tideo, Anfiarao, Adrasto, Partenopeo. b. Veduta superiore a grandezza naturale.

Fig. 883. Coppa di bucchero. Parigi.

tripodi, candelabri, bacili, armi, erano un articolo favorito nel commercio con i popoli settentrionali. Assai importanti sono anche le creazioni degli Etruschi nell'oreficeria che egualmente veniva esportata. Dal VII al V secolo si sono conservati prodotti eccellenti, più tardi questa arte andò decadendo.

Fig. 884. Brocca di bucchero. Parigi.

Egualmente stanno le cose con l'arte dell'incisione di gemme che era molto coltivata dagli Etruschi. La forma esteriore è generalmente quella egiziana dello scarabeo (fig. 881) con una riproduzione abbastanza presisa e spesso graziosa dell'animale naturale (fig. 882 b). La forma abbreviata e schematizzata dello scaraboide greco (vedi sopra pag. 212) manca in Etruria. Per le scene incise nella faccia inferiore liscia gli Etruschi si sono per lo più attenuti ai modelli greci ai quali rimangono relativamente fedeli negli esemplari più antichi mentre all'incirca dalla metà del V secolo si introduce una trascuraggine che a poco a poco conduce ad un affettato arcaismo. Sono frequenti le iscrizioni esplicative (fig. 882).

Fig. 885. Apollo. Da un tempio di Veii.

Il più antico prodotto della ceramica etrusca (VII-V secolo) sono i vasi neri di bucchero, fatti di argilla impastata con carbone e cotti solo parzialmente. A inizî primitivi segue ancora nel VII secolo un genere assai delicato ornato di palmette a ventaglio punteggiate e le cui forme dipendono dalla ceramica protocorinzia (pag. 193 s.), poscia sorgono imitazioni con rilievi stampati di antichi utensili ionici in metallo (fig. 883 s.): più tardi appaiono forme più gonfie e in parte anche bizzarre. Questo vasellame soprattutto dell'ultima maniera sembra essere stato lavorato principalmente in Chiusi sino a che esso fece posto ad altri prodotti più delicati della ceramica.

Plastica e scultura etrusca. — L'argilla è stata volentieri adoperata in Etruria anche per opere dell'arte libera. Grandi statue in argilla, la cui cottura già richiedeva una singolare abilità tecnica, ornavano i templi (acroterî, antefisse, simulacri della divinità). Straordinarî esemplari di questa tecnica si hanno da pochi anni negli avanzi di un grande gruppo trovato in Veio che si mette in rapporto con l'artista veiente Vulca. Secondo la tradizione Tarquinio Prisco avrebbe fatto venire questi da Veio per lavorare il simulacro di Giove e gli acroterî (quadrighe) del tempio capitolino in Roma, il tutto in argilla. Gli avanzi ritrovati in Veio fanno riconoscere un gruppo nel quale Apollo (fig. 885 s.) alla presenza di due altre divinità contende con Eracle per una cerva giacente e legata al suolo, un mito affine alla nota contesa con Eracle per il tripode (pag. 225). È da escludere che queste figure fossero gli acroterî del tempio e non è sicuro che potessero ornarne il frontone. Il loro stile arcaico maturo indica che sono state create verso la fine del VI secolo, cioè appunto nel periodo in cui Vulca avrebbe lavorato. Noi potremo quindi farci un'idea delle sue opere da questi avanzi conservati. E quest'arte plastica decorativa dei templi (solo col IV secolo siamo sicuri anche dell'uso di statue frontonali) accompagna tutto lo sviluppo dell'arte etrusca e produce capolavori (figure del frontone del tempio di Apollo in Falerii) anche quando la tecnica delle grandi statue in argilla era tramontata in Grecia. Tra i più tardi (III-II secolo) sono da ricordare i frontoni di Telamone e di Luni: essi rappresentano in uno stile libero e ricco di effetto i sette a Tebe e i Niobidi. Inoltre questa tecnica offre considerevoli esemplari anche in alcuni sarcofagi. Ad un gruppo più antico, che possiamo porre tra il VI e il V secolo, appartengono alcuni grandi sarcofagi dipinti di Caere. L'esemplare meglio conservato (fig. 887), a cui deve aggiungersene un altro nel Museo di Villa Giulia, presenta in stile severo i due coniugi distesi sulla kline, di modellatura non cattiva nel tronco ma senza alcun senso per le proporzioni e per la coordinazione naturale delle membra. Queste errate proporzioni riappaiono in un sarcofago del Museo Britannico della cui completa o parziale genuinità si dubita fortemente; egualmente si hanno in alcuni sarcofagi di Chiusi più recenti di circa tre secoli, i quali del resto nelle forme e nei colori presentano l'impronta del gusto ellenistico (fig. 888).

Fig. 886. Testa di Apollo (della fig. 885).

Un gruppo particolare è costituito da numerosi rilievi in pietra, i quali sono proprî dell'Etruria settentrionale e centrale e appartengono ancora al VI secolo. Le stele funerarie di Volterra (fig. 889), Fiesole (fig. 890), Orvieto, dall'orlo superiore arrotondato, con le loro forme tozze e il rilievo basso sono vicine ai rilievi in bronzo di Perugia di arte ionica antica (fig. 368). Influenze ioniche ritornano anche in Chiusi in un gruppo alquanto più recente di bassorilievi sepolcrali (V secolo)

Fig. 887. Sarcofago policromo in terracotta, da Caere. Louvre.

che ornano delle basi e dei blocchi circolari o quadrangolari di pietra arenaria locale (pietra fetida) e che tutti più o meno rigidamente palesano un arcaismo di tinta locale. Per i soggetti sono affini alle pitture parietali contemporanee (pag. 483 ss.), in quanto che anche essi abbracciano principalmente tutta la cerchia della vita quotidiana pubblica e religiosa (fig. 891). Del resto a lato di questi rilievi sono da porsi

Fig. 888. Sarcofago policromo in terracotta, di Larthia Seianti. Da Chiusi. Firenze.

Fig. 889. Guerriero con lancia e spada.
Stele funeraria da Volterra.

Fig. 892.
Stele da Bologna.

Fig. 890. Larth Aninie con spada e lancia. Stele funeraria da Fiesole. Firenze.

anche alcune figure sedute di Chiusi, che nelle loro pesanti proporzioni ricordano la statua di Mileto (fig. 385), come anche la parte superiore di una figura di guerriero in piedi, assai arcaica, proveniente egualmente da Chiusi e ora in Monaco; in complesso l'arte etrusca ha evitato le figure libere in pietra.

All'incirca verso la fine del VI secolo, quando l'Etruria stava all'apogeo della sua potenza, gli Etruschi fecero un' avanzata anche verso il nord, attraverso l'Appennino nella pianura padana.

Una delle sedi principali del loro dominio colà fu Bologna (Felsina) dove la civiltà etrusca sopraffece i primitivi elementi indigeni (pag. 470 s.). Il prodotto più caratteristico sono di nuovo le stele funerarie in pietra con rilievo assai basso che dai primi inesperti tentativi vanno sino alle imitazioni di scene dello stile vascolare a figure rosse, ma si preoccupano sempre assai più dell'impressione generale che di una fine esecuzione dei particolari. Cocchi, commiati, lotte sono anche qui i soggetti favoriti, tuttavia vi si uniscono spesso degli esseri demoniaci (fig. 892).

Fig. 891. Scena di sacrificio. Rilievo da Chiusi. Louvre.

Fig. 893. Atteone lacerato dai suoi cani.
Urna policroma in alabastro. Volterra.

Verso il 400, allorchè i Celti dalla Gallia si spinsero nella pianura del Po, questi avamposti etruschi al pari di quelli della Campania, andarono distrutti: un secolo più tardi l'Etruria stessa veniva assoggettata dai Romani.

A questo periodo tardo etrusco, al III e soprattutto al II secolo, appartengono oltre ad alcuni graffiti (pag. 488) e ad alcune figure in argilla (pag. 491) particolarmente le cosiddette urne, cioè delle piccole casse cinerarie che erano anch'esse in uso soltanto nell'Etruria settentrionale e centrale e non nell'Etruria meridionale latinizzatasi assai presto. Esse sono differenti per materiale, forme, stile artistico a seconda della provenienza, ma concordano in ciò che le figure distese sui coperchi per la minore lunghezza dell'urna si sono trasformati oramai negli « Etruschi obesi » della tradizione romana, dai corpi corti e dalle teste grosse. In Perugia il rozzo travertino trae ad una esecuzione più sommaria, in Chiusi il rilievo poco alto ricorda ancora l'antico stile locale (pag. 491), in Volterra il tenero alabastro permetteva un rilievo più sporgente, accompagnato da una colorazione più vivace. Accanto alle rappresentazioni della vita giornaliera e del culto dei morti prevalgono qui, come nella pittura tarda, le scene mitologiche tratte con maggiore o minore numero di arbitrî e malintesi da modelli greci: esse preannunziano i rilievi dei sarcofagi romani (fig. 893). A queste urne sono da aggiungere due grandi sarcofagi in alabastro di Vulci nell'Etruria meridionale, i cui bassorilievi sul coperchio presentano eccezionalmente la coppia in tenero abbraccio.

Dell'umbra Todi (Tuder) si è conservata una statua di guerriero, grande al vero, in bronzo, certamente l'immagine di Marte (fig. 894), un'opera le cui forme in verità non sono puramente greche ma chiaramente dipendono da modelli della seconda metà del V secolo (pag. 318); essa non sarà sorta molto più tardi ed in nessun modo appartiene, come si è pensato, al periodo ellenistico. Di questa età più recente abbiamo appunto alcune figure etrusche in bronzo, ad esempio un fanciulletto in piedi con un'ocarella, da Cortona, che si ricollega alle figure ellenistiche di genere, e la statua di poco meno grande del vero, trovata, presso il lago Trasimeno, di Aulus Metilius, nell'atteggiamento dell'oratore (fig. 895), la quale appartiene agli ultimi tempi della repubblica romana. È essa il capolavoro del ritratto etrusco: in questo volto grinzoso dalla bocca serrata, dal mento volontario, dall'espressione oscura ritroviamo nella sua accentuazione maggiore quel realismo che regola tutta l'arte del ritratto etrusco. Gli Etruschi possedevano soprattutto una grande abilità per la riproduzione dei particolari, mentre avevano minor senso per la concezione organica dell'insieme.

Fig. 894. Marte di Todi. Statua in bronzo. Roma.

Fig. 895. Statua in bronzo di Aules Metelis (« l'Arringatore »). Dal lago Trasimeno. Firenze.

III. — IL PERIODO DELLA REPUBBLICA ROMANA (510-30).

Noi conosciamo assai scarsamente le condizioni artistiche di Roma repubblicana. La perdita della maggior parte della storia di Livio si fa qui sentire grandemente, e se le notizie letterarie sono scarse e non coordinate, le opere d'arte ancora conservate sporgono come dei ruderi solitarî sul campo di rovina. Per ciò noi possiamo indicare soltanto alcuni elementi quali sono ancora riconoscibili per caso.

Dalla cacciata dei re sino all'assoggettamento della Campania (510-338). — Roma dal tempo dei re si trovava per l'architettura completamente sotto l'influenza degli Etruschi dai quali i Romani avevano tratto anche molto per le loro concezioni religiose e per i loro riti. Così non soltanto è etrusca la tecnica architettonica — l'antico Tulliano (fig. 847) e l'emissario del lago Albano (dopo il 400) con le loro false volte hanno numerosi compagni nell'Etruria — ma le piante dei templi, tanto quelle allungate del periodo più antico quanto quelle quadrate con l'ampio vestibolo, costituivano la regola anche in Roma.

Fig. 896. La Lupa di Roma. (I gemelli sono moderni). Bronzo. Campidoglio.

Il tempio capitolino del 509 con il suo alto podio (pag. 479 segnò l'inizio per la costruzione di una lunga serie di templi nella città ed influì anche sul Lazio. Questo tempio « tuscanico » costituì la regola in Roma fino al III secolo ed anche al di là. Qualche cosa certamente, che prima era spesso ritenuta per antica ed etrusca, è più recente; così le cosiddette « Mura Serviane » i cui avanzi conservati in pura costruzione a blocchi squadrati sono assegnati al IV secolo e da altri soltanto al II secolo, e così la copertura della « Cloaca Massima » a doppia volta incuneata, che sembra appartenere soltanto all'età augustea.

Anche per l'arte figurata molto derivava dall'Etruria. Le antichissime statue in argilla del tempio capitolino erano opera di Vulca di Veio (pag. 491). Un'altra opera d'arte etrusca particolarmente lavorata per Roma ci è conservata nella celebre Lupa capitolina (fig. 896). Essa fu collocata sul Campidoglio come verosimilmente si congettura dopo la cacciata dei re e fu danneggiata nel 65 a. Cr. da un fulmine. La traccia ancora visibile di esso nelle zampe posteriori assicura l'identità dell'opera conservata con quella ricordata nella tradizione. La simiglianza dello stile con la cerva del gruppo veiente (pag. 491) trae all'ipotesi della sua origine etrusca: naturalmente non può essere disconosciuta l'influenza greca. Inoltre l'espugnazione di città etrusche come Veio (396) dette occasione al trasporto di simulacri di divinità etrusche in Roma: dopo la presa dell'antica Volsinii (Orvieto, 265) sarebbero state trasportate in Roma secondo Plinio non meno di 2000 statue in bronzo.

Altre influenze, per quanto più deboli, vennero già ben presto dal sud da parte greca. In Satricum (Conca), non lontano da Anzio, è tornato alla luce un tempio che è da porsi all'incirca verso il 500 e la cui pianta allungata, circondata all'intorno da gradini e da colonne, rivela l'influenza greca, per quanto le sue terrecotte decorative presentino lo stesso carattere di quelle etrusche e quindi questa influenza greca possa essere giunta qui, anzichè direttamente da Cuma (pag. 474 s.), attraverso l'arte intermediaria degli Etruschi. Da Cuma sarebbero venuti a Roma i libri sibillini, per

Fig. 897. Sfilata di carri. Rilievo in terracotta dipinta dall' Esquilino. Roma, Museo dei Conservatori.

Fig. 898. Moneta con la colonna rostrata.

Fig. 899. La Lupa di Roma. Coniazione del tipo più antico (335-312).

quanto anche qui la natura stessa dell'opera farebbe piuttosto pensare ad una influenza etrusca. Ma certamente i Latini ebbero da Cuma, senza il tramite degli Etruschi, la loro scrittura; e dopo la cacciata dell'ultimo re di stirpe etrusca i Cumani prestarono aiuto ai Latini nel 508 nella lotta decisiva contro gli Etruschi presso Aricia, come anche presso Cuma nel 474 la potenza marittima etrusca ricevette il colpo decisivo. E il simulacro di Diana nel tempio della confederazione latina sull'Aventino, il più antico simulacro religioso di Roma, era la copia di una statua di Massalia (Marsiglia), colonia focese, come sembra, del tipo dell'Artemide Efesia. Dalla Magna Grecia venne in Roma già al principio della repubblica il culto di Demetra e di Dioniso (Ceres, Liber e Libera) ai quali fu innalzato nel 493 un tempio nel Circo. Il tempio stesso era tuscanico, con statue di argilla sui frontoni, ma erano greci il culto, la lingua e l'ornamento del tempio che all'interno aveva quadri o forse piuttosto rilievi in argilla dipinti, opera di due artisti greci d'ignota provenienza, Damophilos e Gorgasos; le statue degli dèi erano in bronzo. Dei rilievi di argilla dipinti trovati nell'Esquilino o in Satricum o nella città federata latina di Velitrae (Velletri) offrono esempi di tale produzione artistica (fig. 897).

Dei due primi secoli della repubblica poco altro è conosciuto; solo si sa che già dal V secolo (L. Minucius, 439) s'introdusse in Roma il costume, che si andava allora sempre più diffondendo in Grecia, di innalzare statue onorarie in bronzo. Esse erano spesso erette su colonne, un sistema che già dal VI secolo era in uso in Grecia (pag. 235), e più tardi era diffuso ad esempio in Alessandria e in Pergamo. Alle statue in piedi seguirono in appresso statue a cavallo (per la prima volta nel 338 per Menio e Camillo). Il più celebre esemplare di tali statue onorarie, sebbene già al di là del nostro periodo, era quella di Duilio, posta su una colonna ornata di rostri navali (columna rostrata, fig. 898), che celebrava la prima vittoria navale romana (260). Roma condivise con tutto il mondo greco la passione per i ritratti, ma questa tendenza trovò un particolare alimento in quella capacità, innata nei Romani e negli Etruschi, di cogliere e riprodurre con acutezza e precisione i tratti individuali. Questo talento si dispiegò particolarmente nelle immagini in cera degli antenati delle nobili famiglie, là dove appunto si richiedeva la maggior fedeltà. Il costume era più antico dell'invenzione di Lysistratos di trarre forme in gesso dal vivo e di preparare da esse delle maschere di cera (pag. 392). Ai ritratti reali si aggiunsero più tardi, come in Grecia (pag. 468), anche ritratti idealmente ricostruiti. Così nel III secolo il Campidoglio si riempiva a poco a poco con le statue dei re e di altre figure della leggenda e della storia romana. Tra di esse si può anche annoverare la Lupa in bronzo coi due Gemelli che nel 296 dedicarono presso il Lupercale palatino due Ogulnii. Essa si riattacca senza dubbio al tipo allora

Fig. 900. Roma e Dioscuri. Coniazione del tipo più recente (286-268).

Fig. 901. Minerva e Vittoria sul carro. Moneta di Cales.

più diffuso e più celebre nel quale la lupa, in contrapposizione all'immagine più antica (fig. 896), rivolge la sua testa verso i Gemelli (fig. 899). Che cosa la fusione in bronzo osasse tentare in Roma verso questo periodo lo indicano le statue colossali di Ercole (304), di Giove (293) innalzate sul Campidoglio durante le guerre sannitiche, quest'ultima così grande che la si vedeva luccicare dai monti Albani; evidentemente era questa un'influenza dei colossi di Lisippo e della sua scuola (Chares, pag. 394).

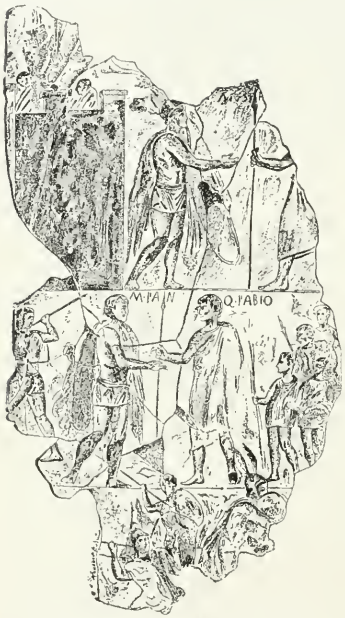


Fig. 902. Scene di guerra. M. Fannio e Q. Fabio. Pittura parietale dall'Esquilino. III-II secolo.

Dall'assoggettamento della Campania sino alla guerra annibalica (338-201). — Verso l'età in cui la Grecia cadde sotto il dominio macedone, l'arte greca dell'Italia meridionale acquistò maggior influenza in Roma. Nella seconda metà del IV secolo la repubblica entrò in nuovi rapporti, efficaci anche dal punto di vista artistico, con la Campania, la cui città principale del tempo, Capua, dal 338 acquistò il diritto di cittadinanza romana; nelle sue vicinanze nel 334 fu fondata la colonia militare di Cales (pag. 476). Mentre Roma aveva finora adoperato per moneta soltanto dei pezzi di bronzo (« aes rude ») che dovevano essere costantemente pesati, si cominciò ora a preparare la vera e propria moneta, da principio soltanto monete di bronzo fuse di notevole grandezza (« aes grave ») che, pur essendo variata l'immagine del diritto, portavano sempre nel retro l'insegna della prora, la quale ricordava la vittoria sopra Anzio (338) e i rostri navali di bottino attaccati allora alla tribuna oratoria nel Foro (rostra). Ma nello stesso tempo aveva luogo una coniazione in argento, più tardi anche in oro, soprattutto destinata alle città federate della Campania. Nonostante le sue iscrizioni si è attribuita perfino a Capua (fig. 899 s.). Il suo stile in ogni caso, anche se la sua fabbricazione avveniva in Roma, accenna alla Campania. Contemporaneamente aveva luogo l'emissione in Roma di grandi pezzi monetarî quadrangolari di bronzo fuso, erratamente ritenuta primitiva. Cales, che conservò una bella coniazione di tipo greco (fig. 901), fu insieme alla restante Campania anche la patria di una varia ceramica, in parte con nomi di figuli latini (Canoleius, Atilius), che si spinse anche nell'Etruria meridionale. Con l'assoggettamento completo dell'Italia meridionale dopo la guerra contro Pirro (272) la nuova capitale esercitò una maggiore forza d'attrazione tanto sull'arte quanto sulla poesia di quella regione.

La più pratica di tutte le arti, l'architettura, si addiceva di più allo spirito romano. Dal periodo di operosità efficace del censore Appio Claudio (312) strade provinciali (via Appia), ponti, acquedotti (la sotterranea « Aqua Appia » erano gli

incarichi che più frequentemente ricevevano ingegneri e architetti. Un completo mutamento avvenne nella costruzione dei templi, forse sotto l'influenza della Magna Grecia ed anche della Campania. La pianta quadrata etrusca sempre più si ritrasse dinanzi a quella rettangolare allungata di tipo greco confr. fig. 852, soltanto che la parete di fondo chiusa rimase come termine per la cella, come anche fu mantenuto l'antico vestibolo italico richiesto dal culto. Il podio fu quasi sempre conservato. L'intercolumnio largo, che derivava dall'antica costruzione in legno, cedè sempre più il campo all'intercolumnio stretto. Veramente nella città principale nulla di tal genere si è conservato; del tempio di Esculapio (l'Asclepio di Epidauro) che fu stabilito nel 292 nell'isola Tiberina nulla si può più additare, e due templi ionici sul mercato degli erbaggi, che furono fondati al principio della prima guerra punica (tempio di Giano con pianta italica e porticato ionico, tempio di Spes come anfiprostilo ionico a sei colonne, ambedue su podio), furono rinnovati nell'età augustea

Fig. 903. Sarcofago di L. Cornelio Scipione Barbato. Vaticano.

e se ne conservano solo degli avanzi. Invece molti avanzi di templi nel Lazio, che dalla dissoluzione della confederazione latina e dall'assoggettamento dei Volsci (verso il 338) stava completamente sotto l'influenza romana, testimoniano di queste importanti modificazioni.

Oltre che dell'architettura — alcune opere in bronzo furono già ricordate precedentemente — noi abbiamo per il III secolo anche qualche scarsa notizia intorno alla pittura. A capo di essa sta al principio di quel periodo un nobile romano, C. Fabius Pictor. Disegno preciso, colori gradevoli, rinunzia ad accessorî ingombranti vengono elogiati nelle pitture parietali con le quali egli ornò nel 304 il tempio della Salus, ciò che fa indurre una dipendenza dalla scuola greca. Delle battaglie, come spesso erano rappresentate anche nella pittura greca (pag. 344, 421), e dei trionfi erano i temi prediletti. Alle volte venivano eternati degli avvenimenti guerreschi occasionali, così spesso durante la guerra annibalica (confr. fig. 902); ad esempio i liberti e i mercenarî in orgia per la via di Benevento liberata (214), oppure uno scontro con fanti armati di lancia montati in groppa vicino ai cavalieri, quale era accaduto nel 211 innanzi a Capua. Dei grandi quadri a maniera di velarî solevano adornare la via trionfale. Un'applicazione pratica la pittura la trovò in una specie

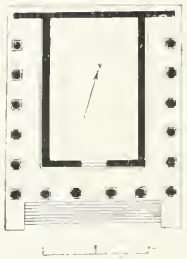


Fig. 904. Tempio di Giunone in Gabii.

di composizione, mezzo quadro e mezzo carta topografica, che era fatta con prospettiva a volo di uccello ed era ornata con figure scaglionate, specialmente con avvenimenti di guerra (ad esempio Italia nel tempio della Tellus dopo il 268). Solo di rado vengono menzionati soggetti mitologici di natura greca. In complesso noi abbiamo l'impressione che l'influenza dell'Etruria ormai del tutto paralizzata andasse sempre diminuendo di fronte alla greca anche se ancora al principio del II secolo (194) troviamo un tempio di Giunone Sospita sul mercato degli erbaggi come anfiprostilo con sei colonne tuscaniche e il tempio della Madre degli Dei sul Palatino (191) costruito secondo la pianta etrusca con cella quadrata ma con portico corinzio a sei colonne.

Dalla guerra annibalica sino a Silla 200-80). — Col II secolo il processo di ellenizzazione si affretta. Nel modo più chiaro ciò appare nel campo dell'architettura. Già nel III secolo accanto alla maniera architettonica etrusca era entrata una trattazione greca delle forme che si era annunciata già nel sarcofago di Scipione (fig. 903). Questo sarcofago in peperino di aspetto nobile e severo, che appartiene a L. Cornelio Scipione che fu censore nel 290, richiama nella sua forma ad altare (confr. fig. 888) a modelli dell'Italia meridionale e nell'unione dei triglifi e delle metope doriche col dentello ionico segue l'uso ellenistico. Questo nuovo stile, notevolmente differente dalla maniera di Asia Minore allora predominante, appare nell'aspetto più organico nella Pompei del II secolo, nel cosiddetto periodo del tufo (pag. 504). Il suo regno si estende dalla Sicilia (Selinunte, Agrigento) attraverso Pesto, Pompei, Capua, sino nel Lazio (Gabii, Tibur, Praeneste, Cora); in Roma stessa esso ha lasciato solo scarse tracce (Tabularium). Cronologicamente lo stile giunge sin verso l'età sillana; le costruzioni pompeiane appartengono al II secolo, quelle dell'Italia centrale a questo e al principio del primo. Nei templi predomina anche ora il podio, ma anzichè liscio è profilato e coronato da un kymation lesbio (fig. 298, confr. fig. 912). La pianta talvolta rimane quella antica italica, con la parete posteriore chiusa (fig. 904), talvolta si riavvicina sempre più al periptero greco (ad esempio tempio di Apollo in Pompei): la cella è quasi sempre allungata, l'ampio vestibolo italico (fig. 850 ss.) viene per lo più mantenuto, di rado tralasciato (fig. 904). Sono usati tutti e tre gli stili architettonici. Nello stile dorico la colonna mantiene invece della tuscanica la sua forma greca, per quanto, come sempre, sia una forma slanciata e più elegante

Fig. 905. Tempio dorico in Cori.

che ricca di effetto. Essa è adoperata particolarmente nei lunghi porticati, ma appare anche nel tempio di Cori nel paese dei Volsci (fig. 905), qui con base rigonfia, sfaccettata soltanto nella parte inferiore del fusto, con echino senza elasticità, collo liscio al disotto e al disopra un epistilio meschino e un triglifo piccolo, tutti segni che il dorismo sopravviveva a sè stesso (pag. 404. La colonna ionica nel suo aspetto più delicato appare, sempre senza plinto sotto la base attica, in Pompei, quasi regolarmente col capitello diagonale, che ha forme alquanto differenti nei particolari (fig. 707 s., 906) e le cui volute si piegano con elasticità; anche qui come nella colonna dorica gira al disotto un collarino liscio contro il quale si arrestano nettamente con terminazione rettilinea le scanalature del fusto. Lo stesso vale delle colonne corinzie, i cui capitelli presentano forme diverse. Le loro foglie più arricciate e più tondeggianti invece delle foglie greche rigide e dentellate sono tolte dal tipo italico dell'acanto (acanthus mollis); esse hanno un aspetto particolarmente caratteristico nel tempio rotondo di Tivoli (fig. 907), la cui forma circolare si riattacca all'antico tipo italico. Simili sono i capitelli nel grandioso tempio della Fortuna in Palestrina, del periodo sillano. Una conformazione differente del capitello corinzio si unisce ad un fregio dorico a triglifi (fig. 713, confr. fig. 849, 888), in un piccolo tempio di Pesto. La trabeazione e tutte le cornici mostrano in questo stile una ricca trattazione, molti delicati membri intermedi, taglio netto e vigoroso effetto di ombre. Se tutta questa variazione dell'architettura ellenistica abbia ricevuto la sua impronta da influenze straniere o se essa sia puramente italica è cosa non ancora sicuramente stabilita. Del resto il tufo o il peperino (lapis albanus), che è ad esso affine, era regolarmente ricoperto di un fine stucco, la colorazione invece, a quel che pare, era scarsa. Il marmo era adoperato solo eccezionalmente; lo fu nei due templi di Giove Statore e di Giunone Regina, che Metello fece costruire dentro un grande cortile a colonne dall'architetto greco Hermodoros di Salamina col bottino della guerra macedonica (146). Furono i primi templi in marmo di Roma. Noi dovremo ammettere che gli edifici di Hermodoros non saranno stati eseguiti nelle forme dello stile del tufo ma in quelle dell'oriente, probabilmente secondo i principî di Hermogenes (pag. 405) che dovevano in appresso divenire dominanti in Roma (pag. 507).

Fig. 906. Vestibolo del Foro Triangolare di Pompei.

La maniera ellenistica si introdusse anche nella forma dei cortili dei templi. L'antico tempio capitolino ricevette nel 142, sotto il censore Mummio, il distruttore di Corinto, dei soffitti dorati e già alquanto prima un pavimento di mosaico a lastre; ma particolarmente il suo cortile, riccamente ornato di statue, fu già nel 159, per

opera del censore Scipione Nasica, circondato di portici alla maniera ellenistica. Egualmente accadde per la costruzione già ricordata di Metello che nell'età augustea fu sostituita dal Portico di Ottavia. Inoltre dal principio del II secolo trovarono in Roma rapida accoglienza le basiliche ellenistiche, destinate agli affari e all'amministrazione della giustizia (pag. 414). Di queste dette il segno perfino il rigido romano Catone con la sua Basilica Porcia (185). La Basilica Emilia che era straordinariamente grandiosa (179) non ci è nota nella sua forma originaria; più tardi essa fu celebre per la sua grande sala principale a quattro navate, dinanzi alla quale era disposto un portico a due piani verso il Foro. Nel 192 fu stabilito al disotto dell'Aventino presso il Tevere un porto, il quale nel suo nome greco « Emporium » contiene l'accenno ai suoi modelli; un mercato del pesce e degli erbaggi, egualmente col nome greco di « Macellum », con portici e una tholos (fig. 737 s.) prese il posto nel 179 dell'antico e semplice mercato del pesce. Dei passaggi a volta, come i portici a colonne ellenistici (pag. 414) correvano lungo alcune delle strade che ora erano lastricate con lava. Porte ed archi, ornati di statue, furono innalzati agli ingressi oppure sulle vie: il più noto è quello innalzato nel 121 da C. Fabio Massimo sul Foro e ornato delle statue dei Fabii, il cosiddetto Fornix Fabianus.

Fig. 907. Capitello del tempio circolare di Tivoli.

Assai scarse sono le notizie sulla pittura di questo periodo. Per lungo tempo l'ultimo pittore libero romano fu il poeta Pacuvius, nativo dell'Italia meridionale e che visse nella prima metà del II secolo: egli adornò per Paolo Emilio il tempio di Ercole sul Foro Olitorio con pitture parietali. Altrimenti questo mestiere fu lasciato ai Greci, come ad esempio al pittore di piante topografiche e paesaggi Demetrios, che prima aveva lavorato in Alessandria, a M. Plautius Lykon di Asia Minore, che lavorò nella città latina di Ardea e se ne vantava in esametri latini, verso allora ancor nuovo. La pittura di ritratto era egualmente coltivata con ardore. Particolare fama verso la fine del nostro periodo si acquistò in questo ramo, che del resto volentieri veniva trattato da donne, Jaia di Cizico: essa dipingeva con rapidità ed era stimata tanto per grandi quadri a tempera quanto per ritratti miniati ad encausto su avorio. Viene ricordato di lei anche un autoritratto.

L'interesse dei Romani per l'arte figurata ebbe un vivo incitamento dall'importazione in massa di statue greche e di vasellame prezioso in oro ed argento, importazione che cominciò nel 212 dopo il saccheggio di Siracusa per opera di Marcello e attraverso una serie di grandi trionfi sopra Taranto (209), sulla Macedonia (194), sull'Asia Minore (189), sull'Epiro (187), fu continuata quasi ininterrottamente fino

all'assoggettamento della Macedonia per opera di Paolo Emilio (167) per rinnovarsi dopo la metà del secolo nel trionfo macedonico di Metello (146) e in quello greco di Mummio (145), per trovare finalmente il suo termine nell'eredità pergamena del 133 (pag. 462). L'esposizione degli oggetti d'arte conquistati soleva durare nel trionfo per più giorni; se da principio si contavano a centinaia e a migliaia di pezzi, ben presto si calcolarono soltanto a carichi di carri. Nei bottini di Paolo e di Mummio figuravano anche dei quadri. Oltre ad Atene, ad Olimpia, a Delfi, a Rodi e all'Egitto quasi tutti i centri importanti di creazione o di raccolta di arte greca avevano dovuto cedere i loro tesori migliori a Roma, dove essi adornavano i santuarî e gli edifici pubblici. La sconfitta del re Perseo di Macedonia a Pidna dette occasione a Paolo Emilio, secondo una ipotesi non sicura, di far completare come proprî monumenti di vittoria due svelte basi preparate per il re in Delfi. Quella meglio conservata presenta al di sotto del coronamento ionico un fregio con scene movimentate della battaglia decisiva. La glorificazione pittorica di questo trionfo macedonico (167) l'aveva assunta per raccomandazione ateniese Metrodoro il quale, conosciuto anche come filosofo, dovette influire sulla educazione dei figli del console. Questa fu soprattutto affidata a Greci, tra i quali sono nominati anche pittori e scultori; ciò dipende appunto dal medesimo versatile Metrodoro e permette di congetturare la sua influenza artistica nell'opera di Delfi; l'intero racconto illustra evidentemente la crescente influenza della civiltà greca nella cerchia romana.

Che per altro Metello, come si ammette di solito, abbia attratto a Roma un gruppo di scultori attici, non è testimoniato; le statue con le quali Metello adornò le sue costruzioni a portici (pag. 502) erano materiale di bottino dell'arte greca antica e recente ed anche contemporanea. Ad ogni modo le opere d'arte greca trovarono gran favore nella cerchia degli Scipioni e tra i restanti amici della civiltà greca e l'accanita opposizione di Catone e degli altri rappresentanti dell'antica rigida romanità non poteva cambiar nulla in ciò, cosicchè in quei tempi in cui nella poesia, da Ennio in poi, le forme greche respingevano del tutto gli antichi versi romani, era decisa per sempre la vittoria dello spirito greco anche per l'arte figurata. Pur troppo non si conservano opere di questo periodo, poichè la pretesa base di Cn. Domizio Enobardo (fig. 919 s.) si riferisce invece al console ed al vincitore degli Alvernî del 122 e censore del 115, ma è stata innalzata solo dal suo pronipote.

Pompei ellenistica. — Mentre per Roma noi dobbiamo contentarci quasi esclusivamente di notizie scarse e di avanzi isolati, poichè le nuove costruzioni posteriori hanno cancellato le tracce degli antichi edifici, dobbiamo alla cenere del Vesuvio di poter cogliere in Pompei lo spettacolo del progressivo ellenizzamento di una città italica. Fino al II secolo Pompei fu una città di provincia di poca apparenza (confr. pag. 186). Le case ad un piano, in calcare, con un'intonacatura semplice, conservavano l'antica pianta italica (fig. 860); colonne e pitture erano ancora sconosciute. Ciò cambiò nel periodo di pace del II secolo, sia per il sopravvalere di elementi greci nell'Italia meridionale stessa, sia perchè la vicina Puteoli aveva preso il posto di Cuma ed era diventata l'approdo d'importazione delle merci e delle influenze siriache ed egiziane. Così noi possiamo seguire chiaramente la trasformazione di Pompei in una città ellenistica, trasformazione che forse ebbe già luogo dopo la guerra annibalica, ma che soprattutto si compiè nel periodo dalla caduta di

Cartagine sino alla guerra sociale (146-80). Il tufo prende ora il posto del calcare e permette forme architettoniche più delicate; la calce mescolata alla pozzolana appresta un legamento insuperabile. L'introduzione della colonna muta rapidamente tutto l'aspetto della città. Dei colonnati alla maniera ellenistica circondano le piazze, mentre le case ora a due piani si aprono con botteghe sulle strade. Teatro, bagni (fig. 741) e palestre danno testimonianza tanto del fiorire della città quanto della penetrazione di abitudini di vita greca. La basilica sul mercato assai sontuosa ci mostra una particolare trasformazione di questo luogo di ritrovo pubblico (fig. 732 s.). Tra i templi quello corinzio di Apollo, come tempio periptero a podio senza mura di chiusura in fondo, con porticato a due piani intorno al cortile (al disotto ionico con trabeazione dorica), rivela nel modo più chiaro il suo rapporto con l'architettura greca (esso corrisponde nella pianta completamente al tempio romano di Giove in Roma, opera di Hermodoros, pag. 501), mentre gli altri templi, per lo meno nella loro forma conservata, appartengono per lo più al periodo postsillano. Delle forme architettoniche di questo « periodo del tufo » abbiamo già fatto parola sopra (pag. 500).

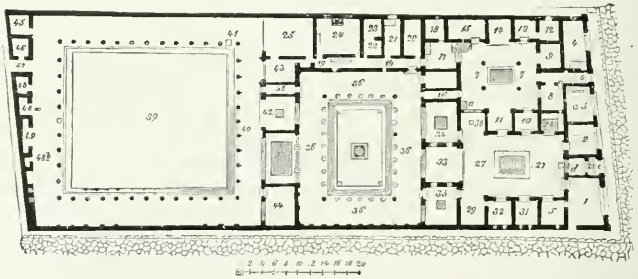


Fig. 908. Casa del Fauno in Pompei. II secolo. (Overbeck).

Particolarmente decisiva si mostra l'influenza greca nella costruzione della casa. L'antico atrio tuscanico (fig. 909, confr. fig. 860, 908, 27) ha un rivale nell'atrio a quattro colonne (atrium tetrastylum, fig. 908, 7), in quanto che quattro colonne agli angoli dell'impluvio costituiscono i sostegni del soffitto e permettono così un ampliamento di tutto l'atrio. La medesima tendenza conduceva a trasformare ulteriormente l'atrio a quattro colonne in un atrio « corinzio » a più colonne (fig. 859), che si riavvicinava ai peristilî greci. A questo si aggiunse un nuovo quartiere della casa, congiunto per mezzo del « tablinum » e di corridoî, che si aggruppava secondo il modello greco intorno ad un peristilio e i cui vani portavano completamente dei nomi greci (« triclinium, oecus, exedra, andron, xystus », confr. pag. 411). Una casa normale di questo nuovo stile ellenistico è la cosiddetta Casa di Pansa, nella quale tutta la disposizione si distende rigidamente lungo l'asse longitudinale, cosicchè si apre una vista pittoresca attraverso tutta la casa. Ma la casa più splendida, quasi un palazzo, è la cosiddetta Casa del Fauno (fig. 908). Con la sua nobile architettura in tufo, le sue pareti variopinte, i suoi bei pavimenti a mosaico (fig. 753, tav. XIII), con le sue scelte opere d'arte (fig. 835), con la sua suppellettile d'argento ed i suoi ornamenti d'oro costituisce il modello di una nobile casa di città del periodo degli

Scipioni, che imitava il lusso ellenistico e preparava il romano. Due atrî adiacenti, l'antico atrio tuscanico (27) per l'uso ufficiale, il moderno tetrastilo (7) per la famiglia, si aprivano il primo per mezzo del tablino (33), il secondo per mezzo di uno stretto corridoio (16, andron) nell'ampio peristilio trasversale 36) con ventotto colonne ioniche che sostenevano un fregio dorico a triglifi; una volta s'innalzava su di esso un portico superiore. Un'esedra (37) col mosaico di Alessandro (tav. XIII) ed una veduta del Nilo, quattro sale da mangiare (triclinî) per le quattro stagioni (34, 35, 42, 44), egualmente pavimentate di bei mosaici (fig. 753), circondano il peristilio ed aprono in parte la vista su un grande giardino (xystus, 39) il quale è circondato da un portico dorico profondo ma più semplice. La costruzione ad un piano che domina ancora in questa casa cedette presto il posto a quella a due piani. Ma la facciata in queste case a differenza delle ville era ancora assai semplice. L'atrio e il peristilio costituivano il centro della casa e le camere adiacenti ricevevano aria e luce dai cortili per mezzo della loro apertura superiore: la finestra aperta nella parete esterna non ha ancora in questo tempo nessuna grande importanza tanto più che una chiusura di essa corrispondente alle nostre invetriate sorse solo poco prima della metà del I secolo d. Cr. Aperture maggiori, cioè balconi o loggiati con colonne e pilastri, si ebbero un po' prima nei piani superiori.

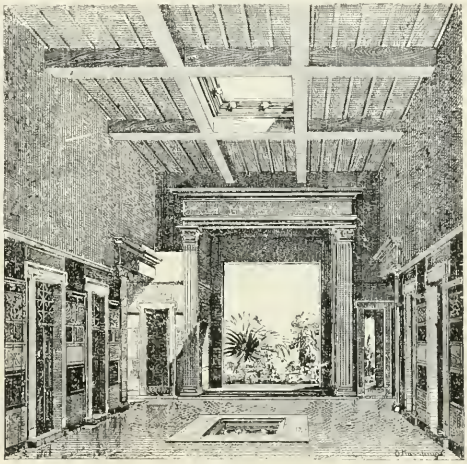


Fig. 909. Atrio tuscanico del primo stile ».

Come in tutto il territorio dell'architettura ellenistica si adopera anche in Pompei nel periodo del tufo, per decorazione delle pareti interne, la commessura delle pietre usuale nella costruzione a blocchi squadrati di quelle esterne, col suo tipico aspetto costituito da un basso gradino, un alto zoccolo (orthostatai), una lastra di copertura e regolari file di pietre rettangolari al di sopra. Da principio essa fu accennata con commessure incise sull'ornamento bianco in stucco, poscia fu avvivata con una forma plastica ed una decorazione sempre più fine delle singole pietre e insieme fu accentuata sempre in maggior misura la loro policromia. Infine si passò all'imitazione di marmi di venatura policroma cosicchè in esemplari particolarmente ricchi l'intera parete fu costruita con tali pietre variegate o appare rivestita di esse. Questo stile decorativo, che è il primo stile pompeiano, è stato perciò chiamato « stile ad incrostazione ». A torto per altro se con questo vuol essere affermato che la sua origine deriva dall' imitazione di pareti variopinte incrostate con pietre giacchè queste sorsero solo più tardi: in Roma sarebbe stato Mamurra, il famigerato amico di Cesare, ad ornare in tal modo la sua casa; un rivestimento di tutt'altro genere si vede

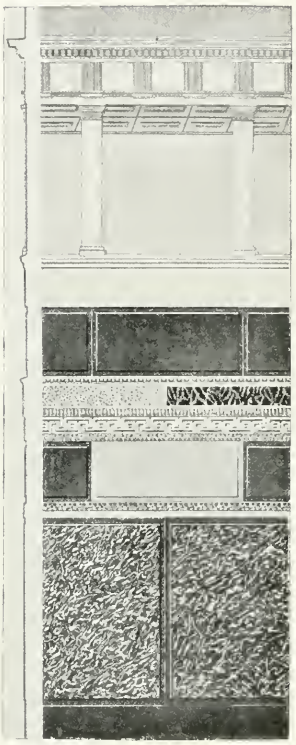


Fig. 910. Decorazione parietale in Delo. (Casa di Dioniso).

nella figura 791. Oltre a Pompei (fig. 909), Priene e specialmente Delo hanno conservato begli esempî di questa decorazione parietale; quella riprodotta nella figura 910 conduce già allo stadio ulteriore inquantochè si aggiunge ai pilastri plastici una galleria aperta in apparenza dietro la parete con soffitto dipinto in prospettiva. Con un tale avvivamento puramente architettonico dell'intera parete non vi era posto per quadri parietali. Dei pavimenti a mosaico costituivano il giusto completamento. Dei mobili ricchi e di buon gusto e degli utensili in bronzo formavano l'arredo. L'arte costruttiva e decorativa del periodo del tufo presenta un carattere unitario e segna il periodo di splendore artistico di Pompei (II secolo a. Cr.).

Ultimo periodo repubblicano (80-30). — Nell'ultimo mezzo secolo della repubblica, Roma presenta un quadro del tutto mutato. La città si apparecchia anche artisticamente a divenire una città mondiale. Nuovi materiali di costruzione vengono in aiuto per ciò. Oltre ai blocchi squadrati e al legno in Roma era già da lungo tempo in uso un'amalgama di schegge di pietra e di cemento di calce (opus caementicium) specialmente per la costruzione delle fondamenta. Il cemento, che durante il « periodo del tufo » era stato adoperato in Pompei per chiudere le commessure delle mura di sassi, acquistò una nuova importanza quando si imparò a cuocere e a formare anche con arte i mattoni finora soltanto seccati al sole. Inoltre i generi di pietre finora principalmente adoperate, il tufo e il peperino (lapis albanus), cedettero sempre più terreno al travertino chiaro (lapis tiburtinus), occasionalmente usato già dal tempo dei Gracchi: esso era comodo per la lavorazione e adatto ad assumere forme più delicate e di effetto più grandioso.

La ricostruzione del tempio capitolino bruciato nell'83 e per il quale Silla fece trarre le colonne in marmo dall'Olympieion ancora incompleto (fig. 710, confr. pag. 409s.), portò ad una trasformazione del Campidoglio. Nel Tabularium (completato nel 78) ci si offre per la prima volta in Roma quell'unione dell'arco con l'architettura rettilinea a colonne (pag. 413s.) che si può additare anche in territorio greco e che da ora in poi diviene la regola negli edifici grandi a più piani (fig. 911). Le parti strutture dell'edificio sono l'arco e la volta; la colonna e la trabeazione si aggiungono soltanto come decorazione esterna, la colonna diviene sotto forma di mezza colonna una parte della parete. Negli edifici a più piani le mezze colonne inferiori sogliono essere di stile tuscanico, quelle superiori di stile ionico; e ancor più in alto segue

all'occasione lo stile corinzio con mezze colonne o pilastri piatti (colonne attiche, confr. pag. 382, 414. Si costituiva così una successione formale dei singoli ordini a seconda del grado di leggerezza e di grazia, un sistema che fu seguito anche dal Cinquecento nella rinascita delle forme antiche. Questo sistema trovò la sua applicazione probabilmente anche nel teatro di Pompeo (55), il primo e per mezzo secolo l'unico teatro di pietra in Roma. La volta ebbe la sua funzione anche nelle potenti costruzioni cominciate da Cesare, le quali si estendevano in parte nel Foro (Basilica Julia e Curia Julia), in parte nel campo Marzio (Saepta Julia): se Cesare fosse vissuto più a lungo egli sarebbe stato il ricostruttore di Roma. Accanto alle forme a volta conservarono il loro posto le forme dell'architettura greca, ma qui avvenne un completo mutamento: lo stile del tufo, le cui forme appaiono ancora nel Tabularium, fu completamente tolto di mezzo dalle forme architettoniche «normali», quali Hermogenes in Asia Minore aveva stabilito verso il 200 (pag. 405) e probabilmente Hermodoros aveva introdotto già verso il 140 in Roma (pag. 501). Ancora nell'età augustea l'architetto Vitruvio è il rappresentante di questa teoria. Mentre furono mantenuti il podio italico e l'ampio vestibolo, la colonna ionica riceve il suo plinto al disotto della base attica e muta il suo capitello diagonale con quello normale nella forma asciutta di Hermogenes, nella quale appaiono l'unione orizzontale delle volute come fascia rigida e le volute possibilmente circolari. Tale ci appare lo stile nello pseudoperiptero sul Tevere (fig. 912), forse una ricostruzione del tempio della Mater Matuta fondato nel 212. Così appaiono le colonne anche nella cella del tempio pompeiano delle divinità capitoline, il quale, cominciato ancora nel periodo del tufo, è stato completato in età romana (dopo l'80). Le sue colonne esterne erano corinzie, non nello stile del tufo (fig. 907) ma nell'esecuzione normale. Sempre più guadagna il sopravvento lo stile corinzio, mentre il dorico sparisce come applicazione isolata: là dove sono desiderati elementi dorici (confr. fig. 911) sorge una cosa di mezzo tra la forma dorica e quella tuscanica. Probabilmente il nuovo linguaggio di forme di Asia Minore ha predominato nelle costruzioni di Cesare, ad esempio nel tempio in marmo di stile greco della Venus Genetrix, la sua progenitrice, innalzato nel nuovo Foro Giulio (54-46), modello dei posteriori Fori imperiali.

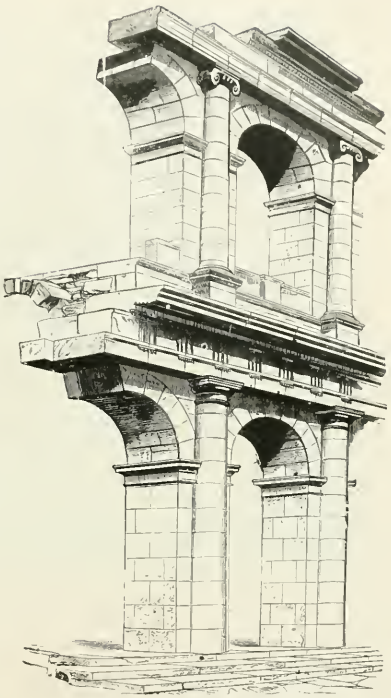


Fig. 911. Dal teatro di Marcello in Roma. (Lübke).

Fig. 912. Tempio della Mater Matuta (= Fortuna Virilis) in Roma.

Accanto agli edifici pubblici comincia a farsi valere il lusso privato. Se il figliastro di Silla, M. Scauro, adoperava per un teatro innalzato solo per uso provvisorio 360 colonne e 3000 statue in bronzo e rivestiva i tre piani della scena di marmo, vetro e tavole dorate, ciò fa ricordare il lusso delle corti dei Diadochi (pagina 434 ss.). Ma anche le case dei ricchi sul nobile Palatino e sul Celio si adornavano di colonne di marmo straniero ed anche già di marmo italico di Luni (Carrara). Per la prima volta viene questo ricordato per Mamurra (pag. 505). Le opere d'arte portate via dalle province, che finora avevano ornato soltanto templi ed edifici pubblici, divennero ora decorazione di case private o di giardini o di ville alle porte di Roma. Celebri erano gli impianti (monumenta) di Asinio Pollione, nei quali insieme a molte altre opere di artisti antichi e viventi si trovava per esempio il gruppo del Toro di Rodi (fig. 829); inoltre i giardini di Lucullo, di Sallustio, di Cesare. Così anche le ville sui colli Albani e Sabini (Tusculum, Tibur) o nella Campania testimoniavano della passione dei Romani per una vita campestre abbellita dall'arte. Un commercio artistico fiorente e delle vendite pubbliche pensavano a procurare quadri, statue, vasellame d'argento. Anche qui è Pompei che ci dà il quadro evidente della trasformazione artistica nell'arredo delle case.

Pompei dopo la guerra sociale (80) era stata trasformata da Silla in una colonia romana. I veterani romani apportarono subito una completa romanizzazione della città ellenistica. Le strade furono come in Roma lastricate di lava e provve-

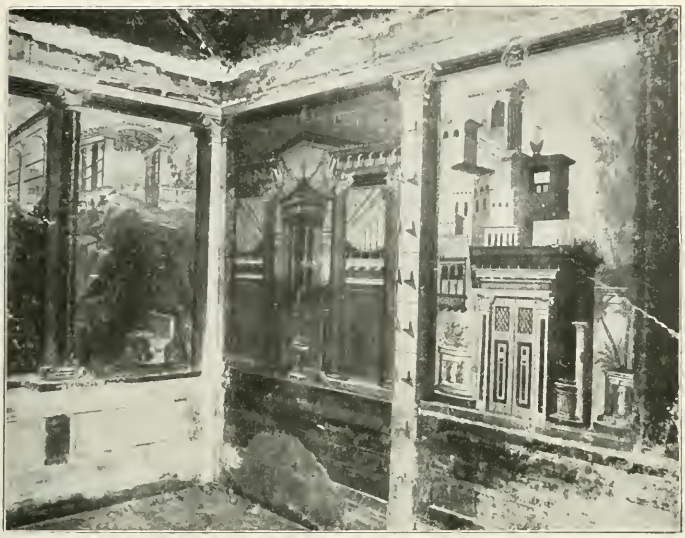


Fig. 913. Camera dipinta del secondo stile da una villa di Boscoreale. New York. (Contr. fig. 738).

dute di passatoi e di marciapiedi; fu regolato il drenaggio. Un teatro coperto, destinato principalmente ad esecuzioni musicali, sorse subito accanto a quello grande più antico; un anfiteatro ancora primitivo, il più antico che noi conosciamo, serviva al costume tradizionale nella Campania dei giuochi gladiatorî e delle cacce agli animali. Accanto al Foro fu impiantato un piccolo stabilimento di bagni per gli usi romani, per ciò senza palestra, e soprattutto anche senza il riscaldamento a vapore, il quale per altro presto fu introdotto tanto qui quanto negli altri bagni (fig. 741). Nell'età sillana fu appunto fatta la scoperta da Sergio Orata di costruire cavi i pavimenti e di riscaldarli con l'immissione dell'aria calda; subito seguirono anche le pareti cave e infine cave furono fatte anche le volte del soffitto. Il tufo uscì fuori d'uso come materiale in questo periodo, le forme decorative degli edifici furono apprestate in stucco. Invece dell'imitazione architettonica a rilievo (pag. 505), che si basava appunto solo su motivi architettonici e che era troppo pesante per stanze piccole e inoltre costosa per l'accuratezza del lavoro, apparve sulle pareti la semplice sua imitazione dipinta, ma in modo che zoccolo, colonne o pilastri e cornice fossero dipinti in prospettiva, come se sporgessero dalla parete (« secondo stile o stile dell'architettura in prospettiva »); da colonna a colonna si tendevano all'occasione dei festoni dipinti, come se essi si librassero dinanzi alla parete. In territorio italico la decorazione dipinta battè quindi una doppia strada.

Il desiderio di un apparente ampliamento dello spazio condusse nel modo più conseguentemente logico alla trasformazione di tutta la parete in un panorama paesistico, un'invenzione che a quel che sembra fu fatta ora e che portò ad uno sviluppo del tutto nuovo della pittura di paesaggio. Nella villa di Livia presso Prima

a.

Fig. 914 a. b. Avventura di Ulisse nel paese dei Lestrigoni. Parte di una pit

Porta Saxa Rubra) le intere pareti di una camera sono trasformate, senza alcuna delimitazione architettonica, nella vista di un parco recinto da ringhiere: degli uccelli popolano gli alberi e i cespugli varî, chiaramente caratterizzati. In una villa di Boscoreale presso Pompei (fig. 913), le cui pitture sono ora in New York, il valore architettonico della parete è accentuato da pilastri, colonne, balaustre, cornici soltanto dipinte, ma negli spazî intermedî si aprono visuali su giardini, su un santuario o tempio rotondo (fig. 738), su un gruppo di edifici torreggianti e appunto ancora senza figure in prospettiva. Che questi quadri siano sotto l'influenza della decorazione scenica è verosimile. Per rendere ancora più illusivo l'effetto di questi panorami sono alle volte dipinte delle figure grandi al vero dinanzi all'architettura. Un passo più in là conduce la serie dei quadri dell'Odissea, scoperti verso la metà del secolo passato sull'Esquilino (fig. 914). Qui lo sguardo, attraverso una galleria a pilastri dipinta in rosso scuro ed aperta a prospettiva nella sua parte superiore, spazia sopra un paesaggio continuativo ma variato, che è avvivato da scene omeriche in rappresentazione successiva: iscrizioni greche provano l'esecuzione per opera di artisti greci. Ma tali quadri di paesaggio ricevevano non soltanto riempimento di figure mitologiche, ma anche di figure di genere; un pittore di nome incerto («Studius», Ludius? Tadius?) sviluppava al tempo di Augusto questo genere in una maniera particolarmente ricca e piacevole. Tali rappresentazioni si trovano schizzate leggermente sulla parete nera di una camera nella « casa della Farnesina ». I paesaggi conservati sono presi da un punto di vista determinato, per lo più relativamente alto; la presenza delle figure agisce assai vivamente.

Il secondo genere di decorazione conserva alla parete la sua funzione di chiusura dello spazio, ma mentre le pone dinanzi in prospettiva nella maniera sopra accennata delle colonne sporgenti ed altri elementi architettonici, la interrompe d'altronde con visuali sull'aperto. Oltre a Pompei, Roma offre qui i più begli esempî tanto nella casa detta di Livia costruita dal padre di Tiberio sul Palatino (fig. 915), quando nella cosiddetta casa della Farnesina (tav. XVI). Al posto delle lastre di marmo variopinte appaiono dei piani parietali monocromi, i quali presentano certo anche toni di colore più chiari e più scuri. I colori stessi divengono più vivaci (verde, violetto, rosso-chiaro, giallo), e comincia a predominare particolarmente il cinabro. Le colonne dipinte in prospettiva, che dividono la parete in

PARTE DI UNA PARETE DEL « SECONDO STILE », DALLA « CASA DELLA FARNESINA ».
Nel quadro centrale : Allevamento del piccolo Dioniso - Museo delle Terme, Roma.

b.

tura parietale del « secondo stile ». Dall'Esquilino. Roma, Biblioteca Vaticana.

campi per lo più tre), hanno forma svariata. Dei campi il mediano per lo più è contraddistinto come campo principale con una specie di edicola. Gli altri campi offrono posto per quadri incorniciati (tav. XVI, lastre di marmo?), per quadri su tavola con sportelli pieghevoli, collocati sulla cornice (fig. 915) e per ornamenti d'altro genere; qui continuano a vivere motivi che già si erano sviluppati nelle effimere costruzioni di gala dell'età ellenistica (fig. 714). Tutte queste pitture imitano quadri reali; differenti sono invece le visuali che attraverso aperture della parete delimitate architettonicamente nel campo centrale e alle volte anche nei campi laterali guardano sull'aperto; alla maniera di quelle prospettive esse presentano talvolta delle strade (fig. 915) o dei paesaggi vuoti, talvolta paesaggi con figure

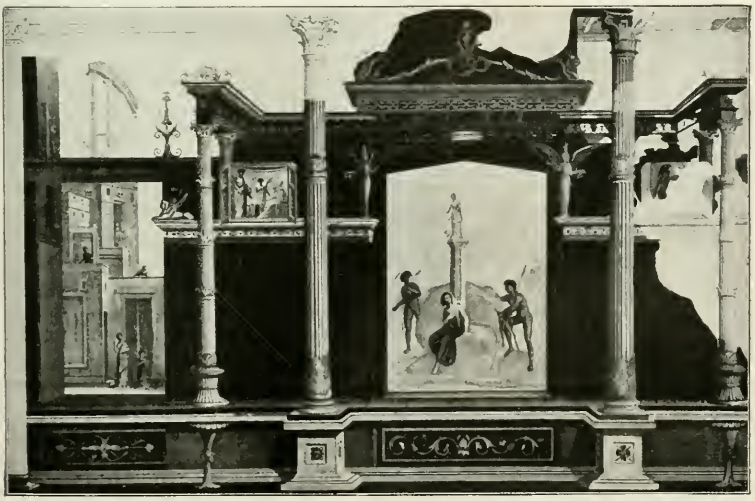


Fig. 915. Parete dipinta del « secondo stile » nella casa di Livia sul Palatino. (Confr. fig. 702 e 739).

Fig. 916. Giove Capitolino. Statuetta in bronzo. Parigi. (Sotto ai piedi è da ricostruire lo sgabello).

maggiori, per lo più di contenuto mitologico: l'elemento figurato è in genere tratto da quadri greci. La parte superiore della parete, allo scopo di simili ampliamenti dello spazio, frequentemente è trattata come visuale su altre camere o sull'aperto (fig. 915). Nei particolari questa conformazione della parete può essere assai varia. Nella « Casa della Farnesina » si aggiungono alle pitture degli eccellenti rilievi in stucco in leggiero stile pittorico. È problema insoluto quanto su questo stile decorativo abbiano influito dei modelli greci orientali (i festoni e l'edicola si trovano come ornamento parietale anche in Alessandria), ma il particolare sviluppo dell'elemento paesistico sembra essere italico ed appartenere soltanto al nostro periodo. Di origine italica è anche il fregio di una tomba sull' Esquilino, la quale in scene disposte immediatamente l' una accanto all'altra rappresenta avvenimenti della storia di Enea e di Romolo: si può paragonarlo col fregio pergameno di Telefo (fig. 821) e con i quadri dell'Odissea (fig. 914).

Nella decorazione si esauriva la pittura del tempo. Il trasporto di quadri di Timomachos a Roma fatto da Cesare (pag. 422) poteva, sì, accrescere presso i Romani il valore di quest'arte, ma una pittura indipendente su tavola non sorse: solo nei trionfi ad esempio di Pompeo e di Cesare erano esposti, secondo l'antico costume (pag. 499 s.), gli atti d' eroismo, quadri della cui maniera ci danno un'idea delle derivazioni tarde (fig. 989). Come ritrattisti favoriti vengono ricordati accanto a Jaia (pag. 502) Dionysios e Sopolis. In migliori condizioni si era con la scultura, la cui posizione appare del tutto mutata. Nello stesso modo in cui l'educazione romana a poco a poco si rivolgeva interamente alla Grecia come al suo modello e trovava il suo più alto scopo nell'appropriarsi concezioni e forme greche, così furono attirati anche

Fig. 917. Torso di Belvedere. Vaticano.

scultori greci per adornare di statue i nuovi templi, gli edifici pubblici, le costruzioni private. Lo scultore Coponius, romano almeno per il nome, che creò dopo il 61 le statue delle quattordici nazioni di Asia Minore assoggettate da Pompeo per ornamento del suo teatro (pag. 507), costituisce un'eccezione. Un Apollonios creava per il nuovo tempio capitolino, completato da Catulo nel 69, un Giove in oro ed avorio secondo i modelli più antichi, opera spesso copiata (fig. 916), alla quale forse risale anche la maschera dello Zeus d'Otricoli. È ben possibile che al medesimo artista si debba il celebre torso di Belvedere (fig. 917), opera di un Apollonios figlio di Nestore. Arkesilaos creò tra l'altro la Venus Genetrix per il tempio di Cesare (confr. fig. 948). Pasiteles, un greco della Magna Grecia, un uomo che aveva molto viaggiato, che aveva composto in cinque libri un'opera sopra monumenti celebri e che come artista univa uno spirito preciso di osservazione della natura ad una tecnica accurata, lavorava in argento, avorio, bronzo e marmo senza che tuttavia nessuna delle sue opere, a quanto pare, acquistasse particolare fama, se se ne eccettua un Giove in oro ed avorio nel tempio di Metello (confr. pag. 501): tuttavia egli fu capo di una scuola di più generazioni. Certamente un'opera conservata del suo scolaro Stephanos (fig. 449) non è altro che una mediocre copia di una statua giovanile della scuola peloponnesia spesso ripetuta: più indipendente è un'opera dello scolaro di Stephanos, M. Cossutius Menelaos, che appartiene già all'epoca augustea, il gruppo Ludovisi (fig. 918). Esso è stato interpretato come il riconoscimento di Oreste da parte di Elettra o riferito ad altri avvenimenti mitici, ma forse rappresenta soltanto, secondo il modello dei monumenti funerarî greci, il commiato di una madre addolorata al figlio partente: come eredità indistruttibile di quei modelli il gruppo, anche nella sua freddezza classicistica, ha conservato un efficace approfondimento del sentimento ed una nobile e semplice tranquillità. La caratteristica disposizione del mantello nel giovane (confr. fig. 948) accenna ad un'origine anche della composizione in questo periodo e permette così di valersi del gruppo per giudicare dell'indirizzo pasitelico. Così ne resulta che è completamente inverosimile l'attribuzione alla scuola pasitelica del gruppo in Napoli (certamente più tardo) di Oreste ed Elettra, nel quale riappare nuovamente adoperata quella figura di Stephanos: meglio vi si adatta l'elegante statua in bronzo capitolina del Camillo. Nelle statue in bronzo gli occhi ora di solito non sono più inseriti in altro materiale come nell'età greca ma sono fusi insieme nel bronzo.

Fig. 918. Madre e figlio. Gruppo di Menelao. Roma, Museo delle Terme.

L'attività degli scultori ricordati trova il suo completamento in un gruppo di artisti ateniesi che si è abituati a designare come « neoattici » e che soprattutto lavoravano ancora in Atene, creando quasi industrialmente per le ville e i giardini

Fig. 919. Suovetaurilia (sacrificio del porco, della pecora, del toro) di Gn. Domizio Enobarbo. Lato anteriore di una base. Marmo pario. Louvre.

romani dei vasi di marmo e degli oggetti simili decorati con ricchezza di ornamenti e figure (confr. fig. 775 s.), ma che anche al bisogno sapevano creare delle sculture maggiori. Tuttavia la loro capacità creativa si aggira dentro limitati confini. Volentieri essi volgono lo sguardo indietro in quanto che traggono le loro ispirazioni da opere più antiche. Essi facilmente trasformano i modelli o li copiano addirittura: l'oratore di Kleomenes al Louvre, ad esempio, è tratto da un Ermete del V secolo. Dell' ateniese Eukleides si trovavano nelle città achee molte immagini di dèi in marmo; la testa del suo Zeus troneggiante in Aigeira pone l'artista nelle vicinanze di Apollonios (fig. 916) senza che per altro vi sia piena concordanza d'arte. All'arte del copiare, che comincia ora ad esercitarsi con maggiore estensione, e che, data la mancanza di talento proprio creativo, provvide alla grande richiesta romana, noi dobbiamo in gran parte la nostra conoscenza dell'antica arte greca. Antiochos copia in uno stile duro la Parthenos, Apollonios, figlio di Archias, in un buon busto in bronzo il Doriforo di Policleto, M. Cossutius Cerdo un grazioso Satiro del medesimo artista. In simile rapporto saranno state con le fanciulle dell' Eretteo (fig. 564) le Cariatidi di Diogene, le quali erano collocate al disopra delle colonne nel Pantheon di Agrippa (pag. 518). L'Eracle Farnese di Glykon in Napoli, una copia esagerata da Lisippo (confr. fig. 683), ha servito di ornamento alle

Fig. 920. Corteo nuziale di Poseidon ed Anfitrite. Lato posteriore della medesima base. Marmo pario. Monaco.

terme di Caracalla e avrà anche appartenuto a questo periodo. Dell'effetto che, nonostante la loro dipendenza dalla grande arte precedente o appunto a causa di questa dipendenza, potevano raggiungere tali artisti, offrono un notevole esempio i rilievi che Gn. Domizio Enobarbo collocava nel tempio di Nettuno (pag. 503) fondato dal suo avo nel 122. L'uno, il corteo nuziale di Poseidon (fig. 920), era stato considerato per lungo tempo come un'opera di Skopas fino a che non è stata sostenuta l'ipotesi della sua unione col rilievo dove è rappresentato un generale sacrificante (fig. 919). Secondo questa ipotesi ambedue i fregi circondavano insieme una lunga base, la quale probabilmente sosteneva il gruppo delle Nereidi di Skopas (confr. pag. 357) dalla cui rappresentazione, specialmente nelle figure fantasiose degli esseri marini, poteva aver tratto l'ispirazione. La rappresentazione del sacrificio — il censimento del vecchio Enobarbo — di fronte ad esso fa effetto di scena povera e senza poesia, ed il lavoro dei due rilievi riflette questa diversa condizione, giacchè è copia idealizzata di un modello classico quello del corteo di Poseidon, è inesperta creazione romana quello del sacrificio. Ed appunto tale contrasto di lavoro fa dubitosi sulla loro unione: ad ogni modo rispecchiano in due tendenze diverse l'arte dell'età di Augusto.

Fig. 921. Barbara prigioniera. Firenze, Loggia della Signoria.

Se in questi ed in altri esempi è riconoscibile il modello degli stili artistici greci più antichi non mancano anche — appunto come allora nella poesia ai classici si opponevano i «moderni» poetae novi) — accenni ad opere d'arte di genere ellenistico, ad esempio la Leonessa con gli Eroti scherzanti di Arkesilaos, le erme di Eroti di Tauriskos. All'influenza pergamena si potrebbe pensare per quella impressionante statua colossale di una barbara prigioniera o di una regione barbara assoggettata (fig. 921), se realmente in essa si è voluta raffigurare, come sembrano suggerire le monete, la Gallia soggiogata da Cesare; altri riportano invero la statua solo all'età traianea.

Fig. 922. Cicerone. Marmo. Vaticano.

La forza dell'arte ellenistica si incontrò con l'antico talento italico (pag. 497) nella creazione di ri-

Fig. 923. Pompeo. Marmo. Copenaghen.

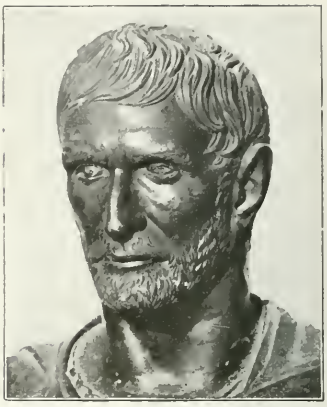


Fig. 924. « L. Bruto ». Bronzo. Museo dei Conservatori.

tratti pieni di vita: le opere della fine della repubblica si contraddistinguono per la forza di caratterizzazione colta nei suoi più intimi elementi. Nel ritratto di Cicerone (fig. 922) è espressa acutamente un'accurata ponderazione non discompagnata da astuzia; i tratti di Pompeo (fig. 923) tradiscono una certa ristrettezza di mente; il celebre ritratto di Ottaviano giovinetto nel Museo Chiaramonti rivela una fermezza quasi inquietante del futuro principe. Purtroppo noi non possediamo di Cesare quasi nessun ritratto contemporaneo sufficiente. Sotto l'inconscia influenza di una denominazione assai diffusa dal tempo del Rinascimento, sebbene non costantemente accolta, ha sempre esercitato la sua impressione la testa in bronzo del Museo Capitolino, considerata come quella di L. Bruto, che cacciò i Tarquini (fig. 924). Non è sicuro che essa rappresenti un Romano; la trattazione dei capelli e della barba riportano piuttosto ad un filosofo della fine dell'ellenismo il cui ritratto, forse a causa della sua esecuzione in Italia, ha conservato la caratteristica espressione piena di effetto di uno spirito schietto e risoluto.

IV. — IL PERIODO AUGUSTEO (30 a. Cr. - 14 d. Cr.).

Con Augusto comincia un periodo di tranquillità e di governo regolato, proficuo anche per l'arte. L'imperatore e il suo grande uomo di Stato Agrippa sono essi stessi a capo di importanti costruzioni architettoniche, che non si limitano in nessun modo alla capitale. Se anche non possiamo nominare nessun artista il quale fosse stato rispetto all'imperatore in rapporto simile a quello dei poeti augustei, gli indirizzi di Vergilio, di Orazio, di Ovidio si rispecchiano anche nella scultura contemporanea e rivelano tanto i rapporti tra la poesia e l'arte figurata nella Roma imperiale, quanto la grande influenza del principe il quale impresse il suo spirito in tutta la vita intellettuale della sua età in una maniera così determinata che possiamo parlare appunto di un'arte augustea. Augusto stesso la desiderava soprattutto sull'indirizzo a cui accennano le poesie di Vergilio o le odi romane e il carme se-

colare di Orazio: forme classiche greche disposate a contenuto romano e a romana dignità e oltre a ciò un senso per la ricchezza dell'effetto, lontano tanto dal sovraccaricamento quanto dalla minuzia. Così quest'arte classicistica riceve la sua impronta particolare che la differenzia tanto dalla pura arte ellenizzante dell'ultimo periodo repubblicano quanto dall'arte fastosa del seguente periodo imperiale. Il fatto che proprio al principio del governo di Augusto l'Egitto sia diventato provincia romana (30) ha avuto influenza sull'arte solo per dei particolari; l'arte augustea nel complesso non è dipendente da Alessandria.

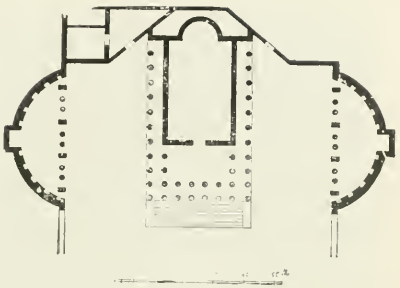


Fig. 925. Pianta del Foro di Augusto col tempio di Marte Ultore.

Rinnovamento edilizio di Roma. — Il rinnovamento edilizio di Roma si compiè sotto il lungo governo di Augusto in quanto che egli continuò e ampliò i piani di Cesare. È nota la frase di Augusto che egli lasciava una Roma di marmo mentre l'aveva trovata di mattoni. In ciò è espressa soltanto una circostanza esterna, l'uso di ora in poi comune dell'indigeno marmo di Carrara negli edifici di stato e il dispiegamento di maggiore sontuosità che è ad esso legato. Nel 28, l'anno nel quale Augusto assunse ufficialmente la direzione dello stato, egli restaurava più di 80 templi antichi; inoltre completava a mano a mano 20 costruzioni cominciate da altri, soprattutto dal padre adottivo Cesare ed aggiungeva 40 nuovi templi ed edifici pubblici. Per quanto molti di questi templi servissero a culti romani antichi, le forme architettoniche non potevano essere che greche, una volta che Roma voleva rivaleggiare per architettura con le capitali più antiche dell'Oriente. Assai significativo per questo indirizzo cosciente del suo scopo è che Augusto nella sua casa, già costruita nel 36 sul Palatino (domus Augustana) e con la quale si iniziava la serie dei palazzi imperiali, metteva da parte il piano della casa italica, almeno a quanto si può giudicare dalla posteriore trasformazione, e costruiva non l'atrio ma una casa greca a peristilio. Così egualmente la casa di Livia (fig. 915) si discosta dalla forma tradizionale romana. La casa di Augusto fu subito completata con il tempio di Apollo d'Azio, ricco di un cortile circondato di portici, e con la Biblioteca Palatina. Il Foro si accrebbe di un importante ornamento col tempio di Cesare dinanzi al quale vi era la tribuna degli ora-

Fig. 926. Capitello del tempio di Marte Ultore.

Fig. 927. Tempio in Nimes (Maison Carrée).

tori (Rostra). L'antico tempio della Concordia sotto il Campidoglio fu sostituito da una sontuosa costruzione che Tiberio completò nel 10 d. Cr. Questi rinnovò anche l'antico tempio di Castore sul Foro (6 d. Cr.), tuttavia le colonne conservate provengono a quanto sembra solo da un rifacimento adrianeo. Al Foro Giulio (pag. 507) fu annesso il Foro di Augusto col grande tempio di Marte Ultore (fig. 925), dedicato nel 42 dopo la battaglia di Filippi e completato solo 40 anni più tardi. Nell'abside del tempio e nelle costruzioni semicircolari dei colonnati all'intorno che furono adoperate come una specie di portico della gloria romana, parla di nuovo la predilezione per l'unione di linee rette e curve (pag. 506 s.). Nel Campo Marzio, che offriva il maggiore spazio per nuovi edifici, sorsero molti sontuosi porticati; il teatro di Pompeo ebbe un compagno nell'11 a. Cr. in quello di Marcello (fig. 911) la cui influenza fu grandissima per l'architettura del Rinascimento. Ma qui si svolge in modo particolare l'attività edilizia di Agrippa. Egli innalzò nel 27 a. Cr. il suo meraviglioso Pantheon che più tardi fu distrutto da un incendio (si pensa che fosse già un tempio circolare con tetto a padiglione); egli completò il grande edificio per votazioni cominciato da Cesare, i Saepta Julia; egli costruì nel 25 a. Cr. il « Portico degli Argonauti » e nel 12 a. Cr. lasciava alla città le sue terme che da lungo tempo erano in costruzione, il primo stabilimento pubblico di bagni nel nuovo stile (in Pompei già nel II sec., vedi pag. 418). Certo i compiti architettonici erano essenzialmente i medesimi delle capitali ellenistiche: degli ampî spazî interni, egualmente importanti per la grandiosità e per lo splendore della decorazione, degli stabilimenti estesi e tuttavia coordinati e destinati a servire ai bisogni più varî, quali bagni, ginnasî, avevano già nel periodo alessandrino occupato la fantasia e l'intelligenza degli architetti. Probabilmente fu anche Agrippa che nel 33 a. Cr. dette principio alla ricopertura a volta della Cloaca Massima (pag. 496).

Fig. 928. Cornice del tempio della Concordia (veduta dal disotto).

Degli stili architettonici ha acquistato quasi la prevalenza il corinzio; lo ionico è assai raro (tempio di Saturno), il dorico è completamente sparito. La base conserva la forma attica con il plinto al di sotto, introdotta da Hermogenes; spesso essa è posata su un alto zoccolo perchè la costruzione appaia ancora più snella. Il capitello, in connessione a quello del tempio rotondo sul Tevere, assume la forma tipica dell'età imperiale (fig. 926). La trabeazione prende un aspetto più ricco. Il fregio rimane per lo più liscio; nei templi di Nîmes (fig. 927) e di Pola (fig. 1092) è ornato di un ricco motivo a tralci. La cornice del tempio della Concordia, rinnovato da Tiberio nel 10 d. Cr. (fig. 928) si presenta già con quella ricca partizione, la cui successione (dentelli, mensole come sostegno del geison, cornice) rimane tipica per il periodo imperiale: ma la straordinaria abbondanza di ornamentazione, che in ogni modo corrisponde ad una tendenza dell'architettura romana, e che è sotto l'influenza della decorazione in terra cotta egualmente ricca e sovraccarica del tempio tuscanico, si sviluppa con sempre maggiore abbondanza solo nell'età claudia. Oltre alle mensole, le quali così difficilmente erano in uso nell'architettura greca, sono caratteristiche dell'architettura romana le foglie erette nel geison e la forma irrigidita del kymation lesbio (fig. 298 c) al disopra. Per avvivare le pareti spesso le nicchie e le altre parti della parete stessa vengono coronate alternativamente di frontoni curvilinei (egittizzanti) e rettilinei (fig. 929, confr. fig. 791 e 962), un motivo che fu ripreso dal Rinascimento; anche il principio della partizione delle pareti del secondo stile con l'incorniciatura centrale sporgente (tav. XVI) appare all'occasione nell'architettura reale dalla quale esso era stato tolto; l'una e l'altra cosa si trovano in Pompei. Accanto agli edifici pubblici in Roma crescevano in elevazione a modo di torri le case di affitto, cosicchè si dovette stabilire un'altezza massima di 70 piedi

Fig. 929. Il cosiddetto Ninfeo in Nimes.

(metri 20) ed edifici pubblici come il Foro d'Augusto dovettero essere protetti con alte mura a blocchi squadrati di pietra contro il pericolo di incendio che poteva venire da esse. Avanzi di tali edifici con le loro alte fronti a più piani e finestre, che hanno un assai attraente aspetto moderno ci sono noti soprattutto in Ostia dove essi sono eseguiti per lo più in mattoni (confr. sotto). In Roma la casa dei martiri Giovanni e Paolo sul Celio, sulla quale si è sopraelevata la chiesa ad essi dedicata, è conservata in gran parte e nella parete lunga della chiesa è stata incorporata una facciata di essa a tre piani ed alta 15 metri. L'ornamentazione interna fa riconoscerla come una casa signorile costruita nel II secolo.

Costruzioni in Italia e nelle Province. — Anche fuori di Roma grande era l'attività edilizia per i monumenti pubblici. In molti luoghi delle province sorsero templi di Augusto e di Roma, della Fortuna Augusta, oppure altri dedicati più o meno sicuramente al culto imperiale, come il bello pseudoperiptero (Maison Carrée) in Nîmes (fig. 927) col suo vestibolo profondo dedicato al ricordo dei nipoti di Augusto C. e L. Cesare nel 4 d. Cr., o lo snello tempio di Augusto in Pola (fig. 1092). Forse appartiene anche a questo periodo la facciata ben conservata di un tempio (dei Dioscuri?) in Assisi; come nel tempio di Cesare in Roma (pag. 517 s.) era posta qui dinanzi al tempio una tribuna elevata dalla quale due scale conducevano giù sulla piazza. In Atene il tempio di Roma ed Augusto (fig. 500, ad oriente del Partenone) ebbe soltanto la forma modesta di un monoptero edificio circolare senza cella, le cui forme artistiche furono copiate da quelle dell'Eretteo. Furono eseguite anche grandi opere di utilità pubblica. Sulla via Flaminia

Fig. 930. Ponte di Augusto presso Narni. Da un disegno di Francesco de Hollanda (1540).

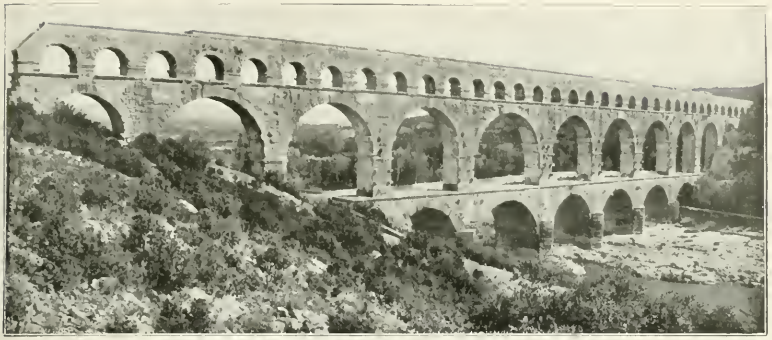


Fig. 931. Acquedotto di Agrippa presso Nimes (Pont du Gard).

presso Narni rimane ancor oggi in piedi il grandioso avanzo di un ponte a cinque archi alto 30 m. innalzato da Augusto sopra la profonda valle della Nera (fig. 930). Non meno grandioso è l'acquedotto di Agrippa non lontano da Nimes che oltrepassa il Gard con tre file di archi sovrapposti (fig. 931). Alla costruzione di strade provinciali, alle quali Augusto fece contribuire anche ricchi senatori, si riconnetteva spesso

Fig. 932. Arco onorario in Orange (Arausio).

Fig. 933. Arco onorario di Augusto in Susa.

l'innalzamento di archi stradali all'antica maniera (pag. 417), i quali per altro ora acquistano maggiore importanza e favore come archi onorarî o monumenti di vittoria (il nome di « arco trionfale » è recente) ed egualmente come monumenti per lo stabilimento di colonie od altro. Se fosse da credere ad una posteriore notizia sarebbe stato innalzato già verso il 46 l'arco di Orange (fig. 932) in onore della presa di Marsiglia per opera di Cesare 49), probabilmente dal padre dell'imperatore Tiberio: a quest'ultimo fu dedicato in appresso l'arco (25 d. Cr.). Ottaviano dopo la vittoria su Sesto Pompeo (36) e più tardi anche più spesso ricevette in Roma tali archi onorarî; egualmente si dica di altri membri della famiglia imperiale. Più frequenti che in Roma stessa lo erano questi archi nelle province, particolarmente presto nella Gallia dove ebbero una forma assai ricca. Già nella prima epoca imperiale noi troviamo le tre forme principali: una porta semplice (fig. 933), una porta tra due larghe ali di muro (fig. 934), una porta principale con due porte minori nelle ali (fig. 932). L'arco ha sempre la sua incorniciatura particolare, le ali sono spesso partite con mezze colonne. Il tutto termina con un attico che offriva il campo ad un'iscrizione o a rilievi ed era regolarmente coronato con una statua od un gruppo. Anche in altre parti i piani e i fregi dell'arco si prestavano ad una decorazione scultoria, la quale ad esempio nel fregio dell'arco di Susa ha un carattere barbaro-provinciale; in Orange e in St. Remy le pareti sono ornate di prigionieri galli, di scene di battaglia, di trofei. I singoli ele-

Fig. 934. Arco onorario dei Giulii presso St. Remy (Glanum Livii).

menti di questi edifici onorarî sono invero più antichi, ma il loro uso nello stesso tempo come porta di gala e come base di statue onorarie sembra essere nuovo.

Tombe. — Una grande varietà regna nei monumenti funerarî. Ancor oggi domina la via Appia la tomba di Cecilia Metella, nuora del triumviro Crasso, un edificio rotondo a maniera di torre, su una base rettangolare, di un effetto grandioso e severo (fig. 935), che fu usato nel Medio Evo come fortezza e coronato di merli. Augusto adoperò la medesima forma, che dava un carattere monumentale alle antiche tombe rotonde italiche (pag. 470, 482), in un aspetto alquanto più ricco nel Mausoleo della famiglia imperiale, che egli innalzò in mezzo ad un parco tra il

Fig. 935. Tomba di Cecilia Metella (Capo di Bove). Roma, Via Appia.

Tevere e il Pincio, coronato da una collinetta piantata ad alberi (l'antico tumulo): questa forma ritorna anche in altre tombe del periodo. La caratteristica tomba ornata di madie e di altri impianti simili del fornaio M. Vergilio Eurisace dinanzi a Porta Maggiore (fig. 936) con un fregio di lavoro non fine ma interessante perchè rappresenta la fabbricazione del pane (si pensa involontariamente al ricco Trimalcione di Petronio) e la piramide egittizzante di C. Cestio mostrano la ricerca di nuove forme. L'ispirazione egizia si ritrova anche nell'innalzamento di obelischi del Nuovo Impero, non soltanto presso il tempio di Iside, ma anche nel Circo Massimo, presso l'Ara Pacis, dinanzi al Mausoleo di Augusto. In contrasto con le fastose tombe isolate furono innalzate a Roma per i poveri delle tombe collettive, dette « colombarî » per la somiglianza con le casette dei colombi; le urne cinerarie venivano deposte in piccole nicchie. Anche questa forma, che non appare prima di Augusto, proveniva da Alessandria, dove era già in uso dal tempo dei Tolemei. Una

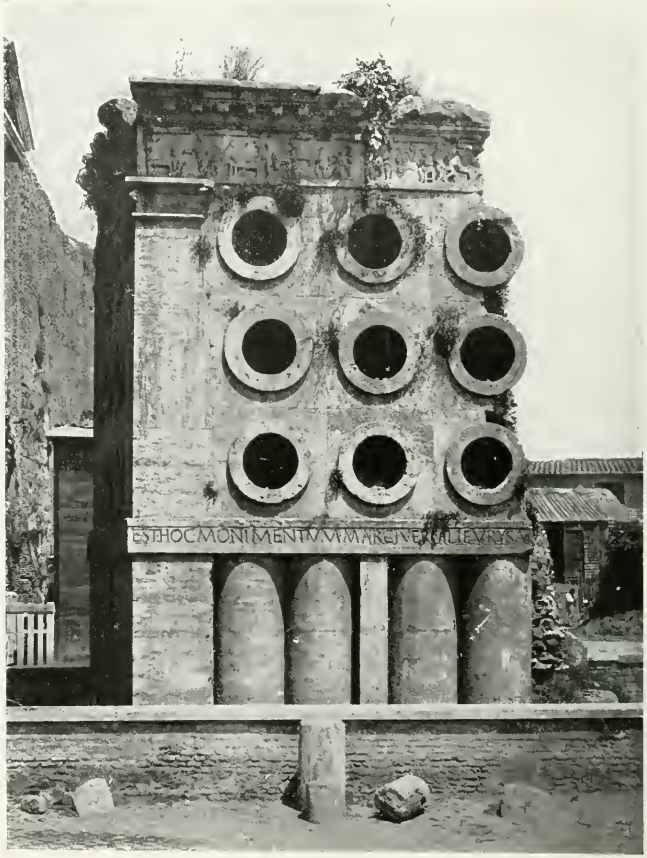


Fig. 936. Tomba di M. Vergilio Eurisace. Roma.

grande varietà di monumenti sepolcrali la presentano anche le strade funerarie di Pompei che si arricchirono assai in questo periodo: altari, templi, sedili semicircolari all'aperto o sotto nicchie sono le forme predilette.

Altre forme di tombe appaiono nelle province: ad esempio una tomba di Mylasa nella Caria presenta sopra un basamento ed un portico aperto a pilastri una piramide a gradini come nel Mausoleo (pag. 360). Dall'oriente riceve anche influenza la Provincia gallica (Provence). La forma in uso nella Siria di un « tetrapylon » (arco di Giano), che del resto si trova anche nel Lazio, riappare sormontato da un obelisco in una tomba di Vienne, d'epoca del resto indetermi-

Fig. 937. Monumento funerario in Vienne (l'Aiguille).

Fig. 938. Monumento dei Giulii in St. Remy.

nata (fig. 937); il tetrapylon costituisce una parte essenziale anche dello straordinariamente sontuoso monumento dei Giulî, a più piani, presso St. Remy (Glanum Livii) non lontano da Tarascon (fig. 938), che appartiene ancora all'epoca prima di Augusto. Il tetrapylon li si innalza su uno zoccolo ornato di grandi rilievi ed è coronato da un tempio circolare aperto; nell'interno sono collocate le statue di C. Giulio e di sua moglie. La bellezza della costruzione e il carattere pittorico dei rilievi (fig. 939), che differiscono notevolmente dalla maniera italica, fanno pensare ad influenze greche esercitatesi forse per mezzo della vicina Massalia.

Affini per forma a queste tombe torreggianti a più piani sono i monumenti di vittoria (tropaea), come quello di Augusto nelle Alpi Marittime al disopra di Monaco (La Turbie, 6 a. Cr.), i cui avanzi fortemente danneggiati, che provengono in ogni caso da un alto edificio circolare su zoccolo quadrato che sosteneva un trofeo, sono ricostituiti in modo differente. Anche per questo si trova qualche cosa di simile in oriente (fig. 723); nelle Gallie già verso il 120 avevano preceduto con tali monumenti di vittoria a forma di torri Gn. Domizio Enobarbo e Q. Fabio Massimo.

Scultura. — L'arte ellenistica era giunta alla fine con i gruppi rodî vibranti di pathos (pag. 464 s.) all'estremo limite della scultura movimentata; ora questo indirizzo per un certo periodo si arresta o per lo meno non occupa più il primo posto nella scultura grande. Invece come nella poesia augustea dà il tono il ritorno agli antichi modelli classici. Con eguale tendenza Augusto si riportava agli scultori greci

Fig. 939. Scena di battaglia. Dal monumento dei Giulii in St. Remy.

del IV secolo se ad esempio egli ornava il tempio di Apollo Palatino con statue di Skopas, Timotheos e Kephisodotos il giovane (fig. 617); anzi per acroteri dei suoi templi egli si valeva perfino delle statue arcaiche di Boupalos (pag. 223). Un interesse per la storia dell'arte simile a quello coltivato nella corte pergamena (pag. 454), può avere influito anche qui e contribuito a spingere in qualche monumento a quell'uso di forme arcaizzanti (vedi sopra pag. 329) cominciato nella scuola degli scultori neoattici (pag. 513 s.) e favorito ad ogni modo anche per ragioni di stilizzazione tettonica. Una svariata mescolanza di figure arcaistiche, classiche ed ellenistiche, spesso in combinazioni arbitrarie e illogiche, che domina nei numerosi rilievi e utensili di gala di questi artisti decoratori (Salpion, Sosibios, Pontios) può trovare così una certa spiegazione. Della finezza e chiarezza elegante che essi raggiungevano nelle loro più felici creazioni può dare un'immagine la figura 940. A queste opere si ricollegano i rilievi in argilla dipinti destinati a borse più modeste che, o in forma di metopa o in forma di fregi, erano adattati alle ornamentazioni di edifici in mattoni o al rivestimento di trabeazioni in legno (ad esempio nei « compluvia » degli atrî). Tuttavia queste opere che più o meno non sono indipendenti, e che soprattutto possono essere sorte in parte solo più tardi, hanno minore valore di fronte ad un genere di scultura, specialmente a rilievo, che rappresenta un particolare indirizzo d'arte augustea e che lavora, sì, con forme greche ma le trasforma e le sviluppa originalmente. Esso serve principalmente alla glorificazione dello stato romano e de' suoi principi e appare per ciò particolarmente nei monumenti pubblici.

Il più nobile di essi è l'altare della Pace imperiale (Ara Pacis Augustae) che il Senato votava nel luglio del 13 a. Cr., allorquando Augusto dopo una lunga assenza e dopo la pacificazione delle province della Spagna e della Gallia era tornato in Roma, e che fu dedicato il 30 gennaio del 9 a. Cr. È stato possibile riconoscerlo nei suoi avanzi dispersi e nei suoi tratti essenziali. L'altare si trovava sul campo Marzio nella via Flaminia (Corso presso l'antico palazzo Fiano); era costruito in marmo italico di Luni (Carrara), che qui trovò l'applicazione per la prima volta in una grandiosa opera di scultura. Un muro di cinta, largo m. 11,60 e profondo m. 10,66, circondava l'altare (fig. 941): era accessibile da occidente per mezzo di una larga porta con gradinata sul dinanzi e si apriva ampiamente anche sul lato orientale. Oltre alla decorazione ornamentale, della quale faremo subito parola, correva esteriormente intorno al recinto un fregio figurato, alto m. 1.55.

Fig. 940. Le Horai. Frammenti in Roma, Firenze, Monaco, riuniti di nuovo in un calco.

Accanto alla porta occidentale era rappresentato a sinistra Marte in atto di guardare la lupa coi Gemelli suoi figliuoli sotto il fico Ruminale (ricostruzione non giusta nella fig. 941), a destra Enea che apparecchia il sacrificio di una scrofa ai suoi Penati (fig. 942): adunque gli antenati del popolo romano e della famiglia Giulia. Sul lato posteriore il riquadro a sinistra era occupato da una rappresentazione della dea della terra Tellus allevatrice di fanciulli tra le personificazioni dell'aria e dell'acqua (fig. 943), un richiamo al carme secolare di Orazio (29 ss.); del riquadro a destra sono conservati solo scarsi frammenti, ad esempio di una figura di Roma. In contrapposizione a queste scene isolate nei due lati lunghi si muovevano verso l'ingresso dei cortei, nel lato meridionale gli investiti di dignità sacerdotali, Augusto stesso

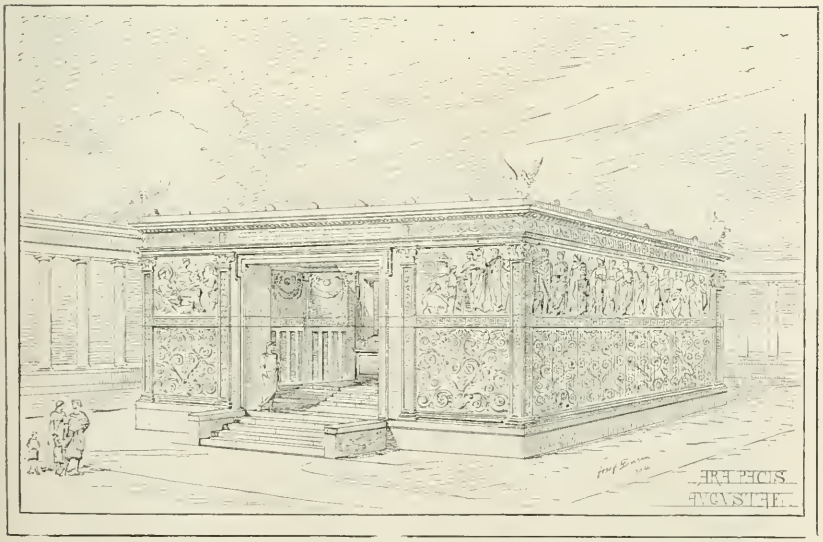


Fig. 941. L'Ara Pacis. Ricostruzione di Durm.

Fig. 942. Sacrificio della scrofa ai Penati. Dall'Ara Pacis. Roma.

e tutta la famiglia imperiale, il tutto avvivato da una libertà del portamento e da una quantità di tratti individuali fig. 944), nel lato settentrionale un'uniforme processione di magistrati, di senatori, tutti con compostezza e dignità puramente romana, e appunto per ciò così caratteristici come lo erano i cavalieri del fregio del Partenone per la grazia naturale dell'Atene di Pericle. Ma nonostante una tendenza forse cosciente ad imitare questo grande modello, colpisce anche una differenza formale. Là l'intera rappresentazione, che pure spesso appare svolgersi in profondità nello spazio, è disposta completamente nel piano della lastra. Qui invece specialmente le figure che si svolgono verso lo spettatore e che sono fortemente accentuate con un maggiore rilievo appaiono alla nostra osservazione come collocate dinanzi alla parete e vengono in un certo qual modo legate con essa solo per mezzo delle figure del fondo che hanno un minore rilievo, sistema questo adoperato anche nel monumento dei Giulii (fig. 939) e che si ripete anche nell'uso di uno sfondo paesistico, di alberi e di cespugli, nei riquadri corti (fig. 942 s.). Questo procedimento non è realmente spaziale, è piuttosto una tendenza ad un effetto pittorico. Anche l'ornamento vegetale nell'Ara Pacis mostra una certa duplicità. Esternamente al disotto del fregio

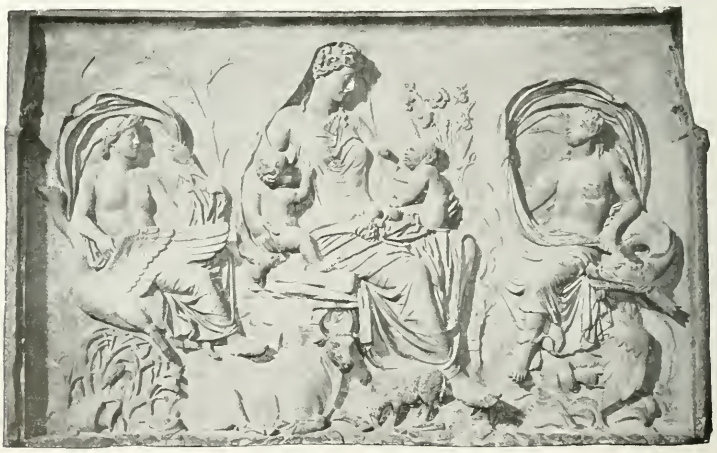
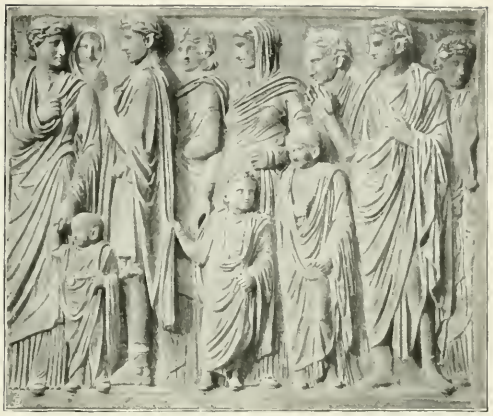


Fig. 943. La Terra tra l'Aria e l'Acqua. Dall'Ara Pacis. Firenze.



Giulia Agrippa Postumo | Druso Germanico la giovane | Antonia Livilla | L. Domizio Enobarbo | Antonia l'anziana

Fig. 944. I membri della famiglia imperiale. Lato meridionale dell'Ara Pacis. Firenze.

delle figure, esso vi sviluppa in una ricca opera a tralci (fig. 945), che ricerca l'effetto essenzialmente con l'elegante delineazione degli steli delle piante attorti a volute e che si ricollega a motivi più antichi (confr. fig. 579) ma tende in particolare ad una più naturale conformazione del fogliame; nell'interno la parte superiore della parete è ornata di sontuosi festoni (fig. 946) in cui l'artista riproduce chiaramente ogni frutto, ogni foglia ma con ciò rinuncia coscientemente alla leggiadria dell'ornamentazione delineata, perchè considera le ghirlande piuttosto come masse ricche di corporeità e di colore e digradanti dal più vigoroso rilievo fino a un sottile disegno che svanisce sul fondo. I nastri svolazzanti, i bucranî da cui pendono i festoni (confr. fig. 709) e che sono resi con una grandissima fedeltà naturale, accrescono l'impressione. Questo stile naturalistico dell'arte augustea, che rende ogni particolare con fedeltà e precisione, ritorna anche in rilievi di altro genere e nell'ornamento di altari e di simili monumenti. Da ricordare sono anche qui i rilievi decorativi figurati dei cui prototipi greci fu fatto parola a pag. 426 e 434: uno di essi particolarmente fine presenta un contadino che con la sua vacca va al mercato (fig. 947) passando lungo un santuario campestre ma finemente ornato, al quale è data una particolare grazia pittorica e romantica col discreto accenno al suo stato di decadenza ed è aggiunta un'ampiezza spaziale per mezzo della forte accentuazione degli elementi paesistici. Come fossero applicati questi quadretti da interno non possiamo dirlo con sicurezza. Da un periodo posteriore, quello adrianeo, proviene un numero di rilievi alquanto più grandi (la più celebre serie è in palazzo Spada, Roma) che non si possono pensare applicati diversamente che come rivestimento di una parete marmorea architettonicamente partita, quale ci era stata conservata nel Pantheon (fig. 991). In un'esecuzione grande quasi al vero essi presentano personaggi del mito, più le loro figure che le loro azioni e quelle invero non senza accenno al mondo circostante ma non giustamente ordinate in una scena d'insieme. Ancor più distaccati dal mondo circostante appaiono Augusto e una parte della sua famiglia semidivinizzati in un rilievo di Ravenna (fig. 948). Le figure fanno l'effetto quasi di statue, come accade frequentemente nei rilievi di questo periodo, forse in dipendenza da ciò che statue spesso venivano collocate dinanzi ad un fondo stabile; così il grande altare di Augusto in Lione (12 d. Cr.) era circondato dalle statue di sessanta popolazioni galliche, noi possiamo quindi richiamare alla memoria le figure dei barbari negli archi di Orange e di St. Remy (fig. 932, 934), oppure della « Gallia »

Fig. 945. Motivo floreale dall'esterno dell'Ara Pacis.

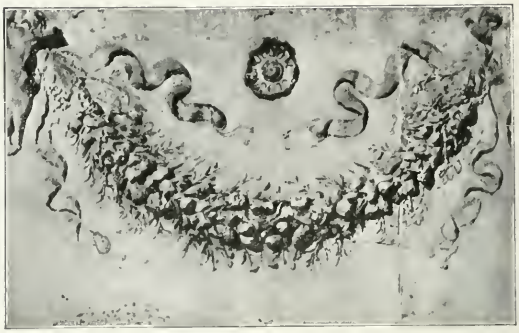


Fig. 946. Festone dall'interno dell'Ara Pacis.

fig. 921, confr. fig. 1003). Per i ritratti di persone di alto lignaggio, specialmente della famiglia imperiale, sono preferite le statue « achillee » ossia nude (confr. pag. 320) o in costume greco; altrimenti predomina la toga con la ricchezza ora usuale delle pieghe curveggianti (fig. 944) o la corazza. Fra le più belle statue-ritratti va annoverata quella di Augusto trovata in una villa di Livia, sua sposa, presso Roma. L'imperatore porta sulla tunica una corazza il cui ornamento a rilievo ricco e pieno di significato per ogni suo elemento ricorda la poesia aulica di Orazio: al disopra il dio del sole che ascende col suo carro, al di sotto la Tellus distesa con i bambini, a sinistra e a destra Apollo e Diana, e nel mezzo la restituzione delle insegne prese una volta dai Parti, tra le figure delle nuove province Spagna e Gallia. Il mantello da generale se lo è gettato sul braccio sinistro, al quale poggiava la lancia o forse una insegna di comando mentre l'altra mano è alzata per l'allocu-

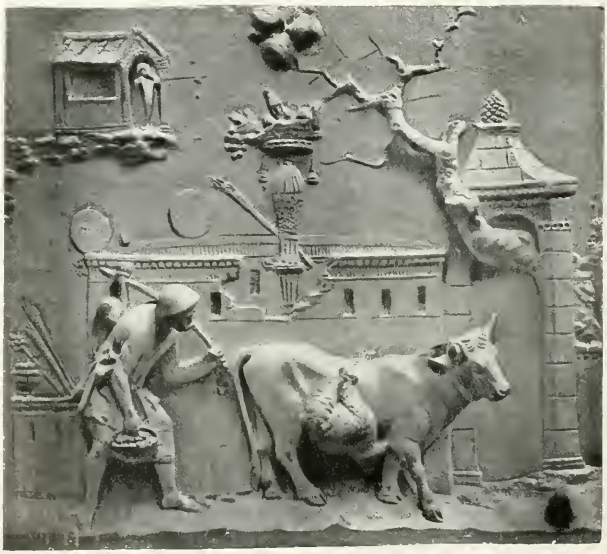


Fig. 947. Contadino che si avvia al mercato. Rilievo in marmo. Monaco.

zione. Nel costume si sono conservate varie tracce di policromia (rosso purpureo, giallo, cremisi). Il piccolo Amore al lato della statua ricorda la derivazione della stirpe dei Giulii da Enea e da Venere (confr. fig. 948). Fra le figure femminili sono particolarmente attraenti quelle sedute che dipendono da modelli greci (fig. 950); da una di queste proviene il busto della cosiddetta Klytia, una bella testa di nobile espressione, inserita in un calice floreale, la quale probabilmente rappresenta Antonia la giovane, madre di Germanico e dell'imperatore Claudio (confr. fig. 944): anche la Giunone Ludovisi che appartiene a questa età sembra essere il ritratto idealizzato di una donna imperiale sul modello di un'opera del IV secolo (pag. 368), probabilmente la sorella di Caligola, Drusilla, che dopo la sua immatura morte (38) fu onorata come Panthea. Le statue femminili erette (fig. 951) ripetono per lo più motivi di panneggiamento prassitelici o affini (il costume femminile romano era eguale al greco); non mancano neppure figure di fanciulli di viva espressione. In complesso il ritratto dell'età augustea presenta uno stile più generale, più classico di quello della fine della Repubblica (fig. 922 ss.).

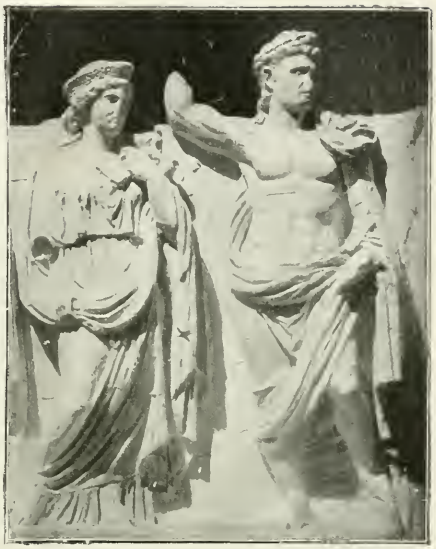


Fig. 948. Livia (?) come Venere Genetrice ed Augusto. Da un rilievo in S. Vitale, Ravenna.

Glittica e toreutica. — L'arte del ritratto acquista un aspetto particolarmente grandioso, come un tempo alla corte dei Diadochi (pag. 436, 445), nei grandi e sontuosi cameі con rappresentazioni della famiglia imperiale. Un esempio l'offre la grande onice del gabinetto delle antichità in Vienna che è di squisita finezza (fig. 952). L'imperatore Augusto vi troneggia con l'aquila di Giove a lato, accanto alla dea Roma a cui nelle province egli era spesso accomunato nel culto. La dea della terra abitata pone sulla sua testa una corona e accanto a lei si vedono le divinità del mare e della terra feconda. Accanto a Roma sta Germanico mentre Tiberio scende dal carro trionfale (dopo la vittoria sui Pannonî, 12 d. Cr.). Al disotto dei soldati sono occupati ad alzare un trofeo circondato da Pannonî prigionieri. Le pietre con le sue figure di un bianco latteo sul fondo bruno è al pari dell'Ara Pacis un modello di eleganza fredda ma nobile. Forse a buona ragione essa è attribuita al più abile intagliatore di gemme del tempo, Dioskourides d'Asia Minore, del quale noi possediamo ancora alcune eccellenti gemme con l'iscrizione dell'artista: era celebre una sua testa di Augusto (confr. fig. 953). La glittica ebbe ora il suo ultimo periodo di splendore soprattutto in Dioskourides e nei suoi figliuoli, in Aspasios (fig. 506) ed

altri, che talvolta incidevano degli eccellenti ritratti, talvolta, come gli scultori, copiavano opere più antiche e invece solo di rado trattavano delle composizioni proprie. Al posto delle pietre sigillari profondamente intagliate compaiono spesso ora anche delle paste vitree a buon mercato che riproducevano i varî colori dalle pietre nobili autentiche. La fabbricazione del vetro era soprattutto in auge e produceva o « millefiori » variopinti o imitazioni di cameï o rilievi a cameo su vasi, come il cosiddetto vaso Portland o un'anfora pompeiana con una vendemmia idealizzata.

Fig. 949. Augusto di Prima Porta. Vaticano.

Con la glittica andava di pari passo anche in Roma, come alle corti dei Diadochi, la toreutica. I ritrovamenti di suppellettile d'argento di Hildesheim, di Boscoreale e di Bernay, che giungono dall'età augustea sino alla flavia, testimoniano del fine gusto che dominava nella preparazione del vasellame d'argento da tavola (confr. pag. 437 s.). Accanto a dei pezzi con decorazione ornamentale e rappresentazioni ideali se ne trovano degli altri particolarmente indipendenti per forme e per contenuto che riproducono come l'Ara Pacis avvenimenti della storia contemporanea con simili mezzi artistici (fig. 954). Un modesto surrogato dell'argento troppo costoso era il vasellame rosso in argilla di Arretium (Arezzo), la cosiddetta « terra sigillata » che si lavorava sino dagli ultimi tempi della Repubblica e che raggiunse il più alto grado di buon gusto nelle forme e di finezza dell'ornamentazione durante l'età augustea per cadere poscia di moda con l'accrescersi del lusso in Italia.

Pittura. — Lo stile architettonico a prospettiva sopra descritto (pag. 509 ss.) predomina in Roma anche al tempo di Augusto. Ma gli sorge a lato un terzo stile, che noi finora conosciamo quasi solo da Pompei e isolatamente da Roma. Si potrebbe per lo meno chiamarlo augusteo, non soltanto perchè sorge nell'età di questo imperatore e si mantiene per circa mezzo secolo, ma perchè il suo carattere si

Fig. 950. Romana seduta (« Agrippina la giovane »). Napoli.

Fig. 951. Statua femminile da Ercolano. Dresda.

riannoda completamente all'indirizzo artistico augusteo. In complesso esso mantiene la partizione della parete del secondo stile, anche assai spesso l'edicola nel mezzo, la quale tuttavia da una nicchia con veduta sull'aperto diventa una semplice incorniciatura di un quadro, giacchè qui come da per tutto il nuovo stile rinuncia a ciascuna apparenza di ampliamento dello spazio, alla prospettiva (con qualche incongruenza) e ai colpi d'occhio sull'aperto e ripone la parete nella sua naturale funzione a limite dello spazio (fig. 955). Le colonne dai fusti snelli, bianchi e delicatamente ornati divengono per lo più delle semplici delimitazioni dei piani delle pareti. Tutti gli ornamenti sono dei semplici motivi piani a fregio o a fascia: essi presentano uno stile particolare assai ricco ma piuttosto rigido e

Fig. 952. Cameo di Vienna con Augusto e Roma.

Fig. 953. Augusto.
Sardonice Blacas. Museo Britannico.

ricordano spesso tappeti o lavoro di intarsio. I colori dei grandi piani delle pareti hanno un' intonazione seria: il bruno e il verde, il rosso e il nero e anche il violetto scuro hanno la parte principale accanto al giallo e all'azzurro che sono adoperati più raramente, e poichè lo zoccolo è per lo più nero e la zona più alta della parete è bianca o per lo meno chiara (pag. 512) ne risulta una naturale graduazione come nella partizione delle facciate a più piani. Su questa scelta dei colori può avere certo influito l'illuminazione dei vani: la luce che entrava dal cortile attraverso le porte batteva più fortemente le parti inferiori della parete e così naturalmente venivano dati dei colori più chiari dal basso verso l'alto, ma su questo nello stesso tempo influisce una generale concezione di tutti questi stili decorativi, secondo i quali solo la parte inferiore vien considerata come stabilmente connessa per quanto spartita, mentre la parte superiore era considerata come libero aere e veniva decorata da ascendenti e leggiere terminazioni della costruzione della parete. E non rari accenni all'Egitto (fig. 956) debbono considerarsi soltanto come dovuti ad una predilezione per elementi esotici; essi non possono dare la prova dell'origine egiziana di questo sistema decorativo che deve piuttosto cercarsi in Italia. L'impressione distinta per quanto un po' fredda è accresciuta dall'esecuzione oltremodo accurata: essa è l'espressione caratteristica del gusto dell'età augustea. Al carattere dell'intera parete si adattano anche i quadri (fig. 957) così per il colore, come anche per la disposizione delle figure in un piano e la rinuncia all'effetto dello spazio in profondità. Si pongono le figure realmente in un ambiente paesistico o architettonico ma si dà ad esse così nel particolare come nell'insieme il carattere della tranquillità classica per il che volentieri si fa richiamo a modelli di antica età.

Fig. 954. Augusto riceve l'omaggio di barbari sottomessi (Ispani? Germani?).
Tazza d'argento da Boscoreale. Parigi, Coll. E. de Rothschild.

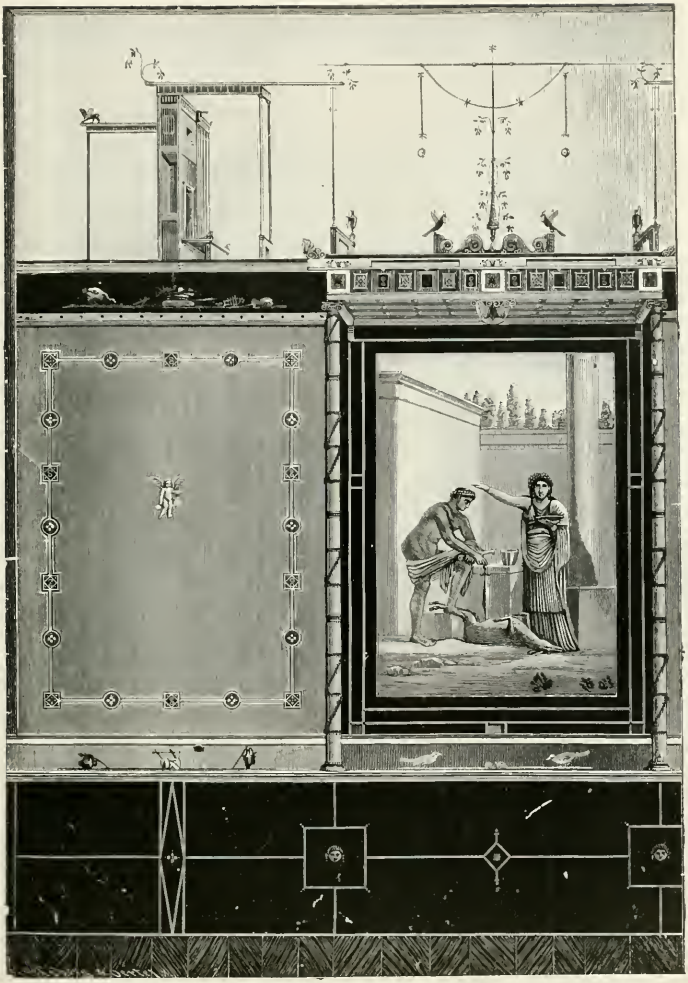


Fig. 955. Decorazione parietale pompeiana del terzo stile nella casa di M. Spurio Mesor. (Il quadro centrale è d'incerta interpretazione: forse purificazione di Eracle).

V. — DA TIBERIO A TRAIANO (14-117).

L'età augustea aveva segnato un passo decisivo nello sviluppo dell'arte romana: sulla base del linguaggio delle forme artistiche greche, nel quale si fanno valere accenti classici accanto agli ellenistici, l'arte tende allo sviluppo vigoroso di un elemento nazionale romano e segna così la via all'età seguente.

I Claudî (14-68). — Naturalmente l'arte aulica si ricollegò a quella augustea, ma la sardonice di Parigi nella quale Tiberio e Livia danno il commiato a Germanico che parte per l'oriente (17 d. Cr.), sebbene essa sia solo di pochi anni posteriore alla gemma di Augusto (fig. 952) rivela, pur con tutta l'abilità della sua composizione serrata e nonostante la maggiore magnificenza di colore dei suoi cinque strati, uno stile notevolmente più duro; pare di riconoscervi una mano romana piuttosto che greca. Anche altri cameî raggiungono solo raramente l'antica finezza (Claudio in Windsor). Con i Claudî cessava quasi del tutto specialmente l'arte del cameo, come anche la toreutica, sebbene ancora coltivata con fervore, perdeva i suoi più caratteristici pregi, cosicchè veniva apprezzato e pagato bene soltanto l'antico vasellame in argento. Anche il nobile stile decorativo augusteo (pag. 532) non ha avuto più lunga durata ma ha ceduto il posto ad uno stile più fastoso ma meno delicato (vedi sotto pag. 541). Qualche cosa di simile lo presenta la pesante costruzione superiore dell'arco di Orange posteriormente dedicato a Tiberio, la quale è considerata un'aggiunta posteriore (fig. 932); anche le tombe di questo periodo in Pompei, per lo più una camera funeraria cubica con una sopraelevazione a forma d'altare, divengono a poco a poco sempre di minor gusto, spesso barocche e sovraccariche pur con la loro povertà di mezzi. Un gusto più delicato dominava invece nel grande monumento che innalzarono nel Foro Giulio nell'anno 20 d. Cr. dodici città d'Asia Minore a Tiberio per la sua liberalità dopo un terribile terremoto; secondo il modello dell'Ara di Augusto in Lione (pag. 529) vi era qui la statua imperiale seduta circondata dalle personificazioni delle città; un'imitazione di questo modello, appartenente all'anno 30 e ornata delle figure di quattordici città, stava una volta in Pozzuoli e si trova ora nel Museo di Napoli (fig. 958).

Fig. 956. Da una parete pompeiana del terzo stile ». (Semper).

Nel campo della scultura noi dobbiamo soprattutto riconoscere il suo particolare merito a questa età claudia: essa porta a compimento alla sua maniera ciò che l'età augustea aveva iniziato e rappresenta da questo punto di vista il culmine dell'età romana, specialmente nel rilievo storico. Lo stile freddo, classicistico, troppo dignitoso dell'epoca di Augusto viene avvivato, temperato e raffinato con l'osservazione dei particolari; forme e movimenti si allontanano dalla fredda dignità che era in qualche modo estranea all'epoca, e conservando invece l'accurata e fine stilizzazione danno una nobile immagine della realtà. Come esempio di questo stile del rilievo claudio può servire la scena d'un sacrificio di stato al Louvre (fig. 959). Anche alcune lastre a rilievo a Villa Medici, che erratamente da principio furono assegnate all'Ara Pacis, appartengono piuttosto, come indica la rappresentazione del-

l'imperatore Claudio su una di esse, ad un edificio del nostro periodo, forse di nuovo ad un altare (della Pietas Augusta, innalzato nel 43 d. Cr.?). I cortei e le scene di sacrificio si ricollegano per il soggetto ai rilievi augustei; delle figurazioni relativamente grandi di templi come sfondo costituiscono un nuovo elemento. Appartengono qui, nella serie delle decorazioni di carattere idilliaco, due rilievi (fig. 960)

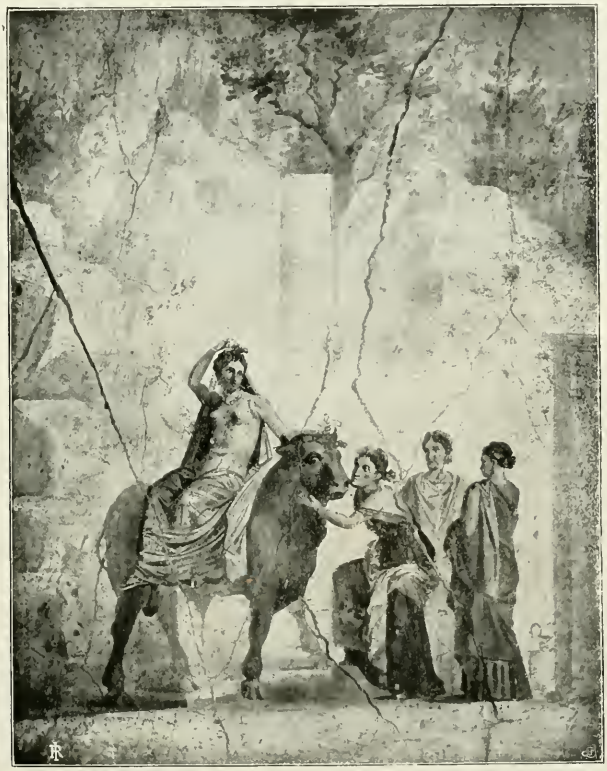


Fig. 957. Ratto d'Europa. Pittura parietale del « terzo stile » dalla casa dell'Amore punito. Pompei.

in marmo di Carrara, che sono dai più collocati nell'età augustea e che raccolgono di fatto e sviluppano ulteriormente degli elementi dell'Ara Pacis (fig. 942). Incastrati in un'architettura a nicchie e perciò leggermente concavi alla superficie essi hanno ornato un edificio a fontana (nymphaeum): presentano una pecora col suo agnellino, sotto i cui piedi il vaso del latte abilmente rovesciato serve come sbocco della fontana, ed una leonessa con i suoi nati in una cornice rocciosa i cui elementi cercano di rendere tutti i gradi della corporeità del rilievo sino alla semplice delineazione, caratterizzano con acutezza ogni tratto reale e tentano in breve

Temnos Kibyra Myrina Efeso Apollonia Hyrkania

Fig. 958. Base di Pozzuoli. Marmo. Napoli.

di raggiungere una impressione del tutto pittorica. Anche la decorazione degli altari funerarî (cippi) e delle urne cinerarie, derivata da quella augustea comincia a mutarsi come può render chiaro il monumento di un liberto di Livia innalzato solo dopo la sua apoteosi avvenuta nel 41 d. Cr. (fig. 961).

In Roma Tiberio (14-37), come fanno rilevare malignamente i suoi storici, dispiega evidentemente una scarsa attività architettonica. Sono solo da ricordare grandi lavori di restaurazione nel teatro di Pompeo e di compimento del tempio di Augusto sotto il Palatino verso il Foro cominciato da Livia; ambedue le imprese si trascinarono in lungo: come ornamento della biblioteca, la quale era legata con il tempio, fu trasportata da Siracusa a Roma negli ultimi anni di vita dell'imperatore la statua colossale di Apollo Temenites. Terminate esse furono solo sotto Caligola il quale andò oltre nella costruzione anche nella domus Tiberiana sotto il Palatino, ad ogni modo già sotto l'influenza della sua megalomania. Delle ville di Capri, che Tiberio così a lungo abitò, non ci è conservato nulla di chiaramente perspicuo. Il culto di Iside che fu sempre in sospetto al puro spirito

Fig. 959. «Suovetaurilia». Marmo. Louvre.

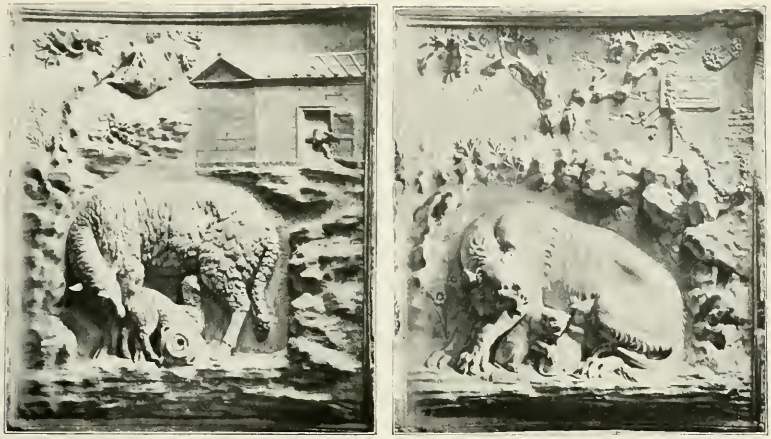


Fig. 960. Rilievi Grimani per fontana. Marmo di Carrara.

romano e che nonostante l'ostilità dello stato avea posto anche in Roma salde radici, dette occasione all'imperatore nell'anno 19 in conseguenza di un grande scandalo ad un rinnovato intervento: il tempio nel campo Marzio fu distrutto insieme ai simulacri. Come in altre cose, così anche questa volta Caligola (37-41) si comportò in maniera volutamente opposta ai suoi predecessori e al principio del suo governo alzò di nuovo il tempio. Il particolare aspetto di esso lo conosciamo da una moneta (fig. 962). Esso era un tempio su podio con larga scala di accesso. Quattro colonne corinzieggianti sostenevano un frontone egizio semicircolare (confr. fig. 791), nel quale appare Iside cavalcante sul cane di Sirio; la cella sostiene un ornamento egittizzante ed anche l'ornamento figurato mostra forme egizie all'infuori della decorazione già ricordata del frontone e della statua del culto la quale appare puramente greca nel vestito e nella posizione, cioè lontana dal tipico aspetto di Iside. Noi dobbiamo credere di possedere delle repliche in un tipo riconosciuto solo da poco come Iside buon esempio in Monaco, purtroppo senza testa, e il cui stile di panneggiamento è completamente « claudio » (confr. fig. 959). La « Giunone Ludovisi » sembra appartenere alla medesima età (pag. 531) e ci dà un esempio notevole della capacità di quest'arte classicistica. Non possiamo decidere se il trasporto già realmente ordinato dello Zeus di Fidia in Roma perch'esso là divenisse una statua di Caligola provenisse da pas-

Fig. 961. Cippo funerario di Amempto. Louvre.

Fig. 962. Il tempio di Iside nel Campo Marzio. Moneta di bronzo di Vespasiano.

sione artistica o soltanto da esagerata coscienza di sè medesimo e come fosse stato concepito artisticamente il colosso imperiale ordinato per il tempio di Jahve in Gerusalemme.

Le costruzioni di Caligola furono essenzialmente destinate solo a servire alle sue esigenze personali. Il suo fantastico progetto di riunire con un ponte la residenza imperiale sul Palatino e su quest'ultimo costruirsi accanto a Giove una nuova abitazione fu già nell'antichità a ragione posto accanto alle stravaganze di Nerone. Quando la sua spedizione pomposamente ordinata contro la Britannia trovò un'indegna fine sul canale della Manica inquantochè i soldati dovettero raccogliere sulla spiaggia conchiglie destinate come « preda tolta all'Oceano per il Palatino e per il Campidoglio » Caligola evidentemente pensava alle sue nuove costruzioni sui due luoghi: coprire delle pareti con motivi in paste vitree e conchiglie di vario colore è una leziosa moda sorta in questo tempo soprattutto per le terme, e che può ben spiegare ma non scusare quelle reboanti parole.

Nell'età di Claudio (41-54) cadrebbe secondo la sua iscrizione il tempio di Augusto e di sua moglie in Vienne, poichè esso presuppone la consacrazione di Livia che avvenne solo nel 41 d. Cr. Ma allo stesso modo che nel tempio di Augusto in Roma (pag. 538) anche qui l'iscrizione deve essere stata applicata più tardi. Il tempio viene ad ogni modo datato dalle sue forme che ricordano ancora l'età repubblicana, persino prima di Augusto, dovrebbe quindi aver mutato essenzialmente la sua destinazione. Il suo corrispondente è il tempio in Nîmes (fig. 927).

Il lato più forte dell'architettura claudia furono gli edifici di utilità pubblica, come l'accampamento dei pretoriani di Tiberio in Roma, inoltre l'impianto del grandioso porto di Ostia e la galleria lunga m. 5640 ma certamente non compiuta per il prosciugamento del lago di Fucino, ambedue le opere intraprese da Claudio. Ancor oggi le lunghe arcate degli acquedotti, che danno tanto carattere al quadro della campagna romana (fig. 963), testimoniano della cura di questo imperatore per provvedere d'acqua la città; la porta della città (Porta Maggiore) legata all'acquedotto Claudio lungo 43 km. continua acconciamente lo stile rustico degli archi.

Sotto Nerone (54-68) il famoso incendio durato nove giorni (64) distruggeva quasi tutta la Roma repubblicana, all'infuori del Foro e del Campidoglio, ed inoltre una parte del Palatino. Il nuovo ordinamento offrì occasione di raggiungere quell'unione già precedentemente progettata tra il

Fig. 963. Parte dell'Acquedotto Claudio nella Campagna Romana.

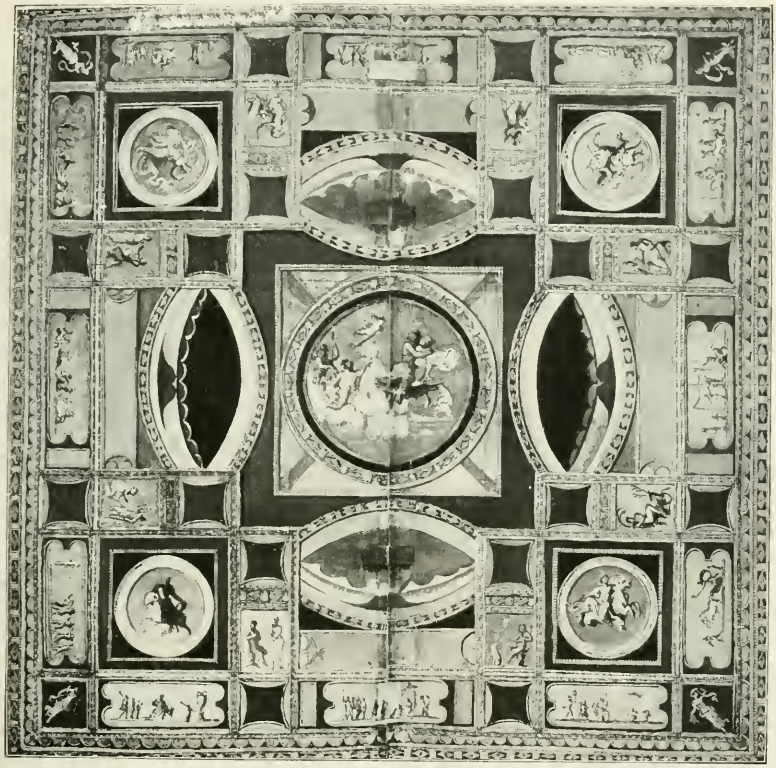


Fig. 964. Volta dorata. Soffitto della Domus Aurea di Nerone. (Francesco de Hollanda).

Palatino e l'Esquilino per mezzo di un grandioso insieme che, esteso in complesso 50 ettari, consisteva di grandi edifici di abitazione e di un parco, perfino di un lago artificiale e che doveva riunire i vantaggi di una villa con quelli di un palazzo. Il primo posto lo prese la celebre « Domus Aurea » di Nerone, l'opera degli architetti Severus e Celer. I giganteschi impianti non furono mai condotti a compimento e furono più tardi tolti di mezzo da altri edifici Colosseo, Terme di Traiano) o sopraricostruiti. Ciò che noi sappiamo del lusso della disposizione fa in parte una impressione non seria e le parti conservate, anche presupposto che siano vani accessorî, rimangono al di sotto dell'aspettativa e perfino al di sotto dei migliori lavori contemporanei di Pompei (IV stile). Ciò nonostante le parti ornamentali hanno fatto una grande impressione sugli artisti del Rinascimento ed hanno dato l'ispirazione ai loro « grotteschi ». Il più gradito effetto si riceve dai soffitti a leggiera volta delle stanze principali dove rilievi in stucco e pitture appaiono insieme fig. 964. Il pittore che ebbe la direzione del lavoro fu un romano, Fa-

Fig. 965. Citaredo. Statua in marmo da Castel Gandolfo. Vaticano. La testa e le mani sono di restauro.

mulus (secondo la tradizione; si congettura per lo più Fabullus). Come un indice della megalomania neroniana si innalzava nel vestibolo della Domus Aurea la statua in bronzo dell'imperatore alta circa m. 35, creata da Zenodoros con fusione imperfetta e trasformata più tardi in statua del dio del Sole. Nerone fece personificare in un gran numero di statue, che lo rappresentavano come citaredo apollineo, la sua fama acquistatasi come musico; la medesima immagine egli poneva anche sulle sue monete e queste permettono di riconoscere l'aspetto di tali immagini imperiali in alcune statue considerate di Apollo (fig. 965); esse presentano una riproduzione esteriore, e senza finezza, di motivi e di forme più antiche. Degli edifici di Nerone sono da ricordare le sue grandi terme nel Campo Marzio le quali secondo il costume greco (pag. 417 s.) erano di nuovo unite a delle palestre. Un'invenzione importante per i bagni cade in questo periodo: la fabbricazione di grandi finestre a vetri, quali ad esempio dovevano riceverle le terme centrali pompeiane ancora incompiute quando furono sepolte. Si possono additare per edifici posteriori, e anche per case di abitazione. Spesso si adoperò a questo scopo la mica. Il suo primo ricordo appare nel maligno resoconto di Filone, della sua udienza con Caligola; allora evidentemente essa era una cosa del tutto nuova.

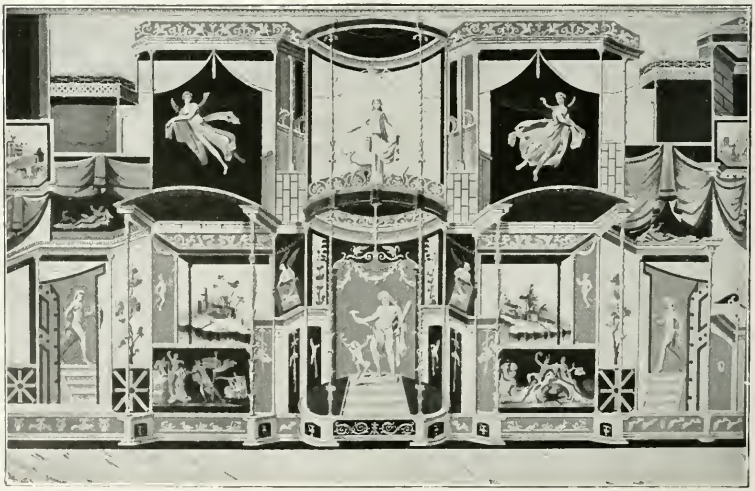


Fig. 966. Decorazione parietale del « quarto stile », pittura e stucco, nelle terme Stabiane. Pompei.

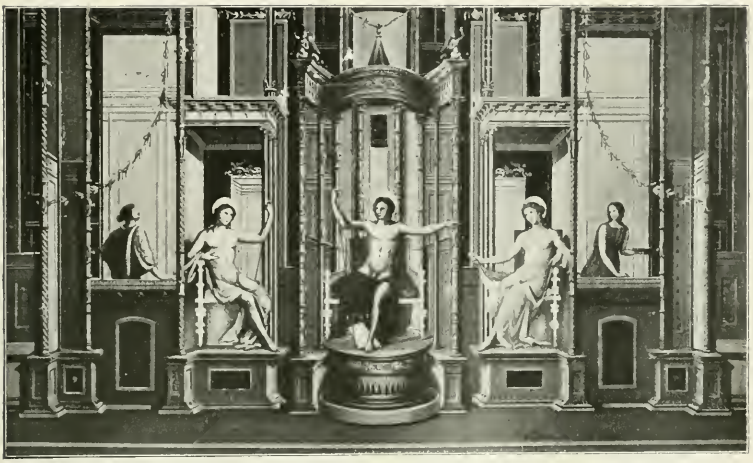


Fig. 967. Parete del quarto stile dalla casa di Apolline in Pompei.

Per il confronto con la Domus Aurea si presenta ancora una volta Pompei. Uno stile così esclusivo e nello stesso tempo così costoso per l'accuratezza della sua esecuzione, come era il terzo stile od augusteo (pag. 532), non si poteva mantenere a lungo, particolarmente non poteva trovare una diffusione generale anche nelle case più modeste. Così nel periodo claudio se non già prima, sorse accanto ad esso un quarto stile, che riuscì ben presto a cacciarlo del tutto. I colori erano troppo severi, le stanze erano divenute troppo strette. Invece sorse una predilezione un po' insolente per colori fastosi, anzi stridenti: le pareti raggiavano in cinabro, zafferano, azzurro, porpora; le colonne ed altri membri architettonici non appaiono più bianchi ma di

Fig. 968. Sacrificio di Ifigenia. Pittura parietale pompeiana dalla casa del Poeta tragico. Napoli.

colore giallo-oro. Il colorito freddo viene sostituito da un colorito caldo. A questo si aggiunge, riannodandosi al secondo stile ma oltrepassandolo di gran lunga, lo spezzamento della parete e l'apparente ampliamento dello spazio per mezzo di aggetti e di visuali. A tale scopo viene creato un fantastico giuoco di forme architettoniche sottili, artificiose, impossibili (pag. 413), un costante spezzamento della parete per mezzo di visuali a prospettiva (fig. 966). Per gli sguardi sull'aperto era invero calcolata l'intera architettura della casa; questa circostanza può avere esercitato influenza sulla predilezione per la pittura decorativa a prospettiva. Ma un'altra più forte influenza venne anche ora (confr. pag. 510) dal teatro, il cui

Fig. 969. Sala da pranzo nella casa dei Vettii. Pompei.

apparato scenico si rispecchia in qualche decorazione di parete (fig. 967). Innumerevoli quadri grandi e piccoli, liberi o incorniciati sono sparpagliati sopra le variopinte pareti. Essi ci presentano soggetti antichi in nuova trasformazione e su uno sfondo paesistico, e ripetono pitture greche su tavola, o per lo meno ci danno l'apparenza di farlo (fig. 968), e appaiono a lato dei quadri anche dei rilievi in stucco come nella Domus Aurea (fig. 966). Del vivace, ricco e festevole aspetto di una sala così decorata può dare un'immagine la figura 969. La metà delle pareti è occupata da quadri di soggetto mitico (Dedalo e la vacca di Pasifae e la punizione di Issione dinanzi ad Hera in trono), surrogato per i quadri su tavola immaginati in tal posto. Un quadro di tal genere ha lasciato realmente chiare tracce nel posto corrispondente di un'altra sala della casa, che appartiene alla sua più antica decorazione, mentre quello dipinto è da porsi dopo il terremoto del 63 e fa già rico-

noscere una diminuzione nella finezza quale forse è scusabile per la fretta della ricostruzione ma che diviene ora sempre più la regola. Questo stile il quale dominò fino alla caduta della città (79) è quello che sta soprattutto dinanzi agli occhi a noi moderni, quando parliamo di pareti pompeiane. Tutto in esso fa assegnamento sull'effetto; le pitture più accurate divengono rare, per la maggior parte sono sommarie e spesso trasandate. Anche nell'architettura dipinta non si bada più ai particolari ma all'effetto d'insieme, che con i suoi molteplici fondi, con gli innumerevoli sostegni sottili, per lo più dorati (gialli), con le sue prospettive e i suoi sguardi sull'aperto deve dare l'impressione di uno spazio interminabile. Per il suo carattere dozzinale (che si mostra anche negli ornamenti di stucco fatti a stampo) è caratteristico l'uso frequente del medesimo modello per i quadri. In complesso regna in essi un'intonazione più libera, una grande predilezione per le scene d'amore e per le figure nude (fig. 970). I soggetti principali li offre ancor sempre la mitologia greca; di rado competono con essi dei soggetti romani (fig. 971, dall'Eneide XII, 398 ss.); oppure la rappresentazione della vita reale conduce ad un banale realismo (fig. 972). Tuttavia, nonostante le manchevolezze e le esagerazioni di questo stile, l'effetto d'insieme della decorazione parietale pompeiana rimane sempre importante: essa concorda con la natura circostante così ricca di colori. La grazia di una casa pompeiana di questo periodo, di una delle migliori e di maggior gusto, ci è mostrata ancor oggi da quella dei Vettii (fig. 969), che è stata lasciata per quanto è possibile nella sua antica condizione, con la sua decorazione figurata straordinariamente ricca e con il suo giardino coltivato e ornato dentro il peristilio (fig. 973). Ma la preoccupazione di conservare nell'andamento dello scavo ogni traccia della vita antica di cui si trovi avanzo o impronta nella cenere

Fig. 970. Marte e Venere. Dalla casa di Marte e Venere, Pompei.

Fig. 971. Enea ferito. Dalla casa di Sirico, Pompei.

Fig. 972. Bottega di fornaio. Dalla casa del Panettiere, Pompei.

che coprì la città e di presentare non soltanto l'interno della casa ma anche la via nell'aspetto il più possibilmente corrispondente a quello che avevano quando furono sepolte sotto l'eruzione del Vesuvio, è stata portata al massimo di accuratezza negli ultimi scavi di via dell'Abbondanza. Nella decorazione parietale e nei quadri in essa inseriti durante quest'ultima epoca si esaurì completamente la pittura: la celebre pittura greca su tavola valeva come « arte morente », i suoi prodotti trovavano il loro ricovero nelle raccolte di quadri.

I Flavii (69-96). — I tre imperatori Flavii appaiono, nella nostra tradizione principalmente come dei grandi costruttori. Le condizioni stesse del tempo li spinsero a ciò. Nel 69 andava a fuoco il tempio Capitolino (pag. 506); dieci anni più tardi un grande incendio di tre giorni, non meno disastroso del neroniano, devastava oltre al Campidoglio il Campo Marzio cogli splendidi edifici dell'età augustea. Così la vecchia Roma veniva danneggiata o distrutta. I Flavii continuarono ciò che Nerone aveva cominciato, e ne sorse una nuova Roma, ordinata secondo un piano regolare, con larghe strade, con

Fig. 973. Il peristilio nella casa dei Vettii in Pompei.

lunghi portici, con ricche fontane e con edifici sontuosi. Soprattutto bisognò levare di mezzo la « Domus Aurea » (pag. 542), che con le sue ampie dipendenze ostacolava la viabilità, e ciò potè essere eseguito solo a poco a poco. Nella valle tra il Palatino, il Celio e l'Esquilino, che il palazzo neroniano aveva adoperato come lago, si innalzò il grandioso edificio di Vespasiano, l'anfiteatro Flavio (Colosseo), destinato a 40-50 mila spettatori, che fu da Tito alzato di un quarto piano e dedicato nell'80, e fu completato da Domiziano (fig. 974). Ciò che circa cento anni prima era stato modestamente iniziato in Pompei (pag. 508 s.) ricevette qui il suo completo sviluppo. L'anfiteatro aveva la forma elissoidale comune per

Fig. 974. L'anfiteatro Flavio (« Colosseo »). Roma.

tali edifici. La distribuzione degli spazî interni era stata fatta ingegnosamente in modo che tutti i posti potessero essere occupati e fossero comodamente accessibili. Ottanta arcate conducevano a pianterreno nelle gallerie a volta attraverso le quali si giungeva a due corridoî interni concentrici e alle scalinate assai bene distribuite per il loro scopo. L'ordine più alto dei sedili era circondato da un portico. L'edificio è notevole anche per questo, che mentre i due piani inferiori conoscono soltanto la volta a botte, nelle parti superiori appaiono le volte a crociera costruite in mattoni ed « opera a sacco ». Sembra che questa innovazione straordinariamente importante per tutto lo sviluppo ulteriore della costruzione a volta, che scarica il peso della volta dalle pareti su sostegni particolari e rende possibile una conformazione più libera degli spazî coperti, sia stata introdotta verso la fine del decennio 70-80. Nella distribuzione dell'architettura esterna appare il medesimo sistema del teatro di Marcello (fig. 911); le mezze colonne si succedono in altezza negli ordini

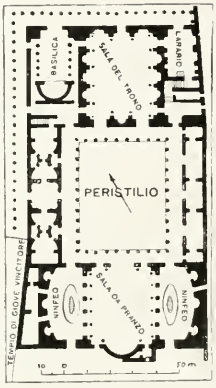


Fig. 975. Palazzo dei Flavii sul Palatino.

dorico, ionico e corinzio, le mura del piano più alto sono ravvivate da pilastri corinzi. Oltre all'anfiteatro, costruzione collettiva dei tre Flavii, Vespasiano subito dopo la sua assunzione alla dignità imperiale intraprese la nuova costruzione del tempio capitolino. Egli ricostruì anche un tempio di Claudio e cominciò nel 71 un nuovo Foro, il Forum Pacis con il grande tempio della Pace, innalzato a glorificazione della distruzione di Gerusalemme. Al medesimo avvenimento doveva la sua origine sotto Domiziano la costruzione dell'arco di Tito, sull'altura del Velia, i cui rilievi apprenderemo a conoscere tra poco (fig. 980). Tito stesso durante il suo breve governo completò nelle vicinanze del palazzo neroniano, alle pendici dell'Esquilino, le terme cominciate già da suo padre, piccole, è vero, ma le prime in questa parte della città; una grande scalinata conduceva ad esse.

Le più importanti costruzioni cadono nel lungo governo di Domiziano (81-96). Sotto di lui per la quarta volta fu ricostruito il tempio capitolino incendiatosi di nuovo dopo una breve vita, e fu ricostruito nello stile corinzio, nella forma snella che noi conosciamo da monete e rilievi (fig. 1006); esso fu soprattutto riccamente ornato, il frontone fu decorato con le figure della triade capitolina in severa simmetria tra il Sole e la Luna. A Domiziano risale inoltre il palazzo imperiale Flavio sul Palatino, da questo momento in poi il « Palatium » ufficiale di cui è ricordato come architetto Rabirius.

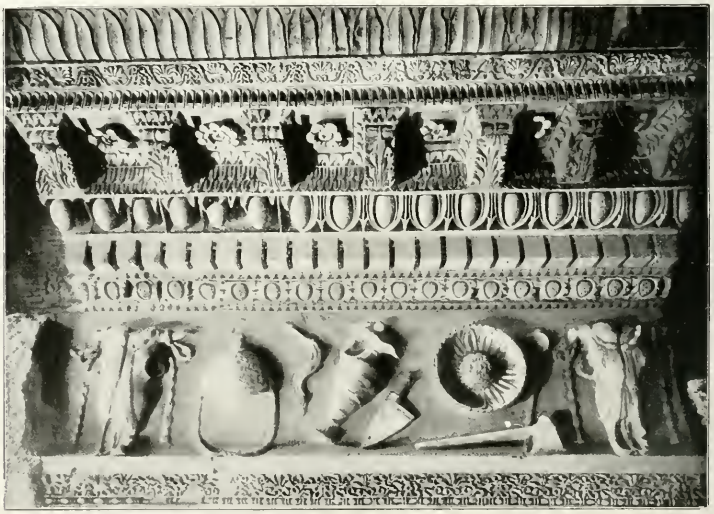


Fig. 976. Cornice e fregio con oggetti rituali tra bucrani, dal tempio di Vespasiano in Roma.

La distribuzione delle sale ufficiali di gala (fig. 975) non presenta al pari del palazzo augusteo (pag. 517, che sembra essere stato incorporato nel nuovo palazzo per ciò anche questo è chiamato Domus Augustana), alcuna somiglianza con la casa privata romana: tutto è ordinato alla maniera greca con una serie di vaste sale intorno ad un peristilio ed è ideato in grandiose proporzioni con riguardo al servizio imperiale e alla vita di corte. Una sala corinzia (pag. 411), rivestita di marmi colorati e ricoperta da una volta a botte di metri 32 di ampiezza, fiancheggiata da una basilica con absidi e da un Larario, inizia la serie come sala di ricevimento, segue poscia il grande peristilio con le stanze annesse ed infine la sala da pranzo provveduta anch'essa di un'abside e che alla maniera di una sala « cizicenica » (pag. 411) apriva la vista da ambedue i lati su luoghi ornati di fiori (Ninfei). Le sale fastose furono completate con stanze di abitazione e con un giardino a forma di ippodromo. Una grandiosa villa dell'imperatore sui colli Albani presso Castelgandolfo aveva preso a modello gli impianti del palazzo neroniano. Sotto il Palatino Domiziano rinnovò il tempio colossale di Augusto con la Biblioteca annessa, che era andata a fuoco. Altri edifici servirono alla glorificazione della famiglia Flavia; oltre l'arco di Tito (pag. 548) il tempio di Vespasiano e Tito, del quale sono conservate tre colonne al disotto del Tabularium; nel Campo Marzio il colossale Porticus Divorum, un portico a colonne di metri 200 di lunghezza e metri 55 di larghezza, con un ingresso a tre porte, con templi degli imperatori divinizzati Vespasiano e Tito, finalmente sul Quirinale il tempio funerario splendente di marmo e d'oro per la famiglia Flavia, che mantenne forse la tradizionale forma rotonda. A questo si aggiunse un nuovo foro, completato soltanto da Nerva, che doveva chiudere la lacuna tra il foro di Augusto e il foro della Pace di Vespasiano, il cosiddetto foro Transitorio o foro di Pallade (detto anche foro di Nerva), del cui muro di cinta si è conservato un avanzo con colonne addossate e trabeazione massiccia nelle cosidette « Colonnacce » (un tempio di Minerva occupava il centro); inoltre nel Campo Marzio un grande stadio (Piazza Navona) e un tempio di Minerva (S. Maria sopra Minerva). Finalmente Domiziano innalzò molte splendide fontane, accanto all'Anfiteatro la Meta Sudans, sull'Esquilino in onore della doppia vittoria dell'89 sopra i Germani e i Daci una fontana riccamente ornata, alla quale appartenevano i « Trofei di Mario » (ora in capo alla scalinata del Campidoglio), così finemente eseguiti. Oltre a ciò è da ricordare una serie di templi nuovi (Fortuna Redux) o rinnovati (Iside e Serapide, Pantheon) e di edifici pubblici: per quindici anni di regno un'attività straordinaria!

Fig. 977. Cippo funerario di P. Fundanio Velino. Louvre.

Per le costruzioni di Domiziano viene spesso ricordata la grande magnificenza. Questo è confermato dalla cornice del tempio di Vespasiano in Roma (fig. 976), la cui abbondanza d'ornamentazione non tollera alcun posto vuoto e con ciò toglie

Fig. 978. Pilastro dalla tomba degli Haterii. Marmo. Laterano.

perspicuità alla funzione dei membri architettonici principali (confr. fig. 928). Un tale sovraccaricamento di ornamenti varî, che aveva il suo modello nei templi tuscanici recenti, ritorna negli altari funerarî di questa epoca (fig. 977; vi domina uno spirito irrequieto quasi che non si appagasse mai di se stesso. L'effetto è accresciuto da ciò, che gli ornamenti lavorati con netto intaglio sorgono come da un fondo scuro (confr. fig. 978). Una simile sovrabbondanza come nel tempio di Vespasiano ci si presenta nell'arco di Tito, nel foro di Pallade, nel Serapeum; essa domina anche nella rappresentazione di un tempio funerario sopra un rilievo della tomba degli Haterii trovata presso Centocelle (fig. 979). Qui tutto l'edificio è sovratessuto di figure e di ornamenti, come era il caso nel monumento funerario stesso. Al medesimo indirizzo corrisponde il capitello composito il quale in edifici pubblici appare per la prima volta nell'arco di Tito; un capitello diagonale ionico viene collocato sopra un capitello corinzio ad acanto, oltre a che per giungere ad un effetto più ricco si rinuncia completamente ad un collegamento organico. Della copertura a volta, in parte anche della volta a crociera, l'architettura flavia faceva un largo uso nell'Anfiteatro, nelle Terme, nel « Palatium »; la costruzione a cupola invece sembra essere stata adoperata solo scarsamente. In Pompei, dove la volta era in uso dal periodo del tufo, appare una piccola cupola piatta soltanto all'ultimo, nel « laconicum » delle Terme centrali colte durante la loro costruzione dalla rovina della città (79 d. Cr.); nelle terme più antiche (fig. 741) per il piccolo bagno freddo si erano aiutati ancora con un cono troncato superiormente. Per il palazzo sul Palatino l'ipotesi di una sala a cupola poggia solo su un passo poetico non del tutto chiaro, le rovine non offrono nessun dato sicuro. Purtroppo la scarsezza degli avanzi conservati non permette di farci un'immagine del tutto sufficiente della varietà e della particolare maniera artistica dell'architettura di Do-

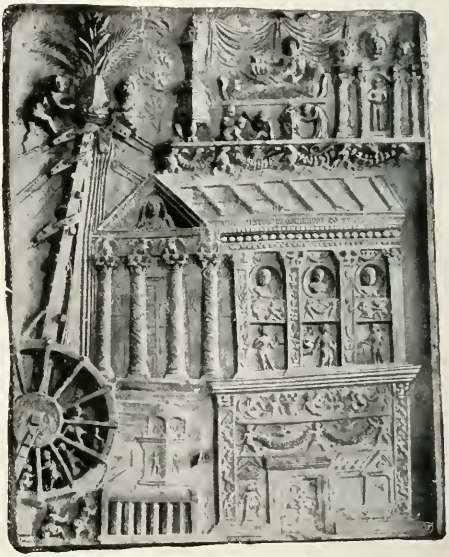
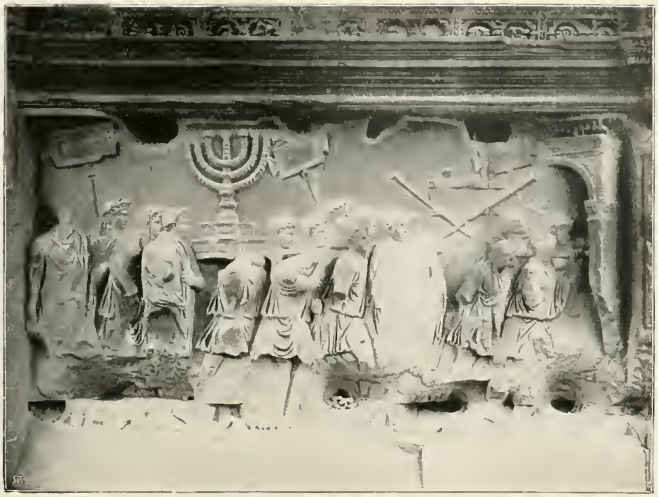


Fig. 979. Tempio funerario in costruzione. (L'interno è rappresentato al disopra del tetto). Rilievo dalla tomba degli Haterii presso Centocelle, Laterano.



Candelabro a sette braccia. Tavola per il pane di presentazione
Fig. 980. Il bottino tratto dal tempio di Gerusalemme. Rilievo dell'arco di Tito.

miziano; fuori di Roma sono da tenere in considerazione il tempio di Vespasiano in Pompei (piccolo e stretto) e quello in Brescia con portico sporgente. Se l'ornamentazione flavia pur con tutta la sua magnificenza pecca di sovrabbondanza ed opprime, anche nella scultura, in confronto all'espressione delicata, mossa e tuttavia naturale, nel miglior senso della parola, dell'arte claudia, ci si presenta una crescente trascuratezza e pesantezza di forme. I celebri rilievi dell'arco di Tito che rappresentano l'incoronazione dell'imperatore durante il trionfo per parte di una Vittoria ed il trasporto dei trofei tolti a Gerusalemme (fig. 980) tradiscono questo chiaramente per quanto si voglia apprezzare l'effetto vivo d'insieme. Del resto i rilievi flavî sono rari. Al principio di questo periodo appartiene l'altare insignificante del tempio di Vespasiano in Pompei, alla sua fine l'attraente fregio del Foro di Pallade (pag. 549) che rappresenta i lavori donneschi sotto la guida e la protezione di Minerva. Non stanno in contrasto con questo i ritratti del primo periodo flavio con la loro caratteristica somiglianza ma anche con la loro molle riproduzione che non tollera alcuna nettezza di disegno. Un esempio lo offre il busto in bronzo del banchiere pompeiano L. Cecilio Giocondo

Fig. 981. Busto di L. Cecilio Giocondo. Da Pompei. Bronzo. Napoli.

Fig. 982. Ponte di Traiano sul Danubio, con i castelli sulle sponde. Rilievo della colonna di Traiano.

(fig. 981). Più tardi comincia la durezza caratteristica dell'età di Traiano. Assai pregiata era una statua equestre in bronzo di Domiziano nel Foro. Le statue loricate dell'età flavia rimangono indietro per finezza di gusto a quelle augustee e cercano di raggiungere degli effetti con la medesima sovrabbondanza di accessorî figurati sulla corazza, che è soprattutto propria dell'ornamentazione flavia.

Al tempo dei Flavii appartengono gli ultimi nomi di pittori romani, Cornelius Pinus e Attius Priscus, che nella ricostruzione di Vespasiano del tempio dell'Honos e della Virtus (71) furono incaricati di eseguire le pitture parietali, l'ultimo « più nella maniera degli antichi ». È notevole che i pochi avanzi conservati di pittura parietale dell'ultimo periodo non continuano il « quarto » stile neroniano (pag. 541) ma si rifanno al « secondo » (pag. 509).

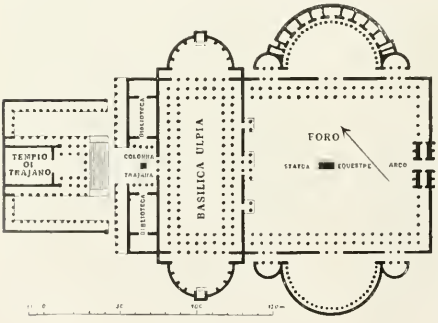


Fig. 983. Pianta del foro Traiano.

Traiano (98-117). — Con Traiano sale al trono il primo imperatore di origine non italiana, un Ispano; egli è anche il primo che non limita la sua cura artistica all'Italia e in qualche modo alla Gallia, ma la estende anche alle altre province, particolarmente alle asiatiche ed alle africane.

L'architettura riceve da lui, come dai Flavii, dei compiti grandiosi (egli diceva di non avere sufficienti architetti a sua disposizione); la scultura di nuovo si av-

via, a poco a poco, verso una rappresentazione più precisa delle forme e soprattutto verso una maniera di narrazione realistica, per opera della quale viene sempre più acutamente accentuato l'elemento nazionale romano, talvolta a spese della finezza artistica.

Fig. 984. Fregio dal foro Traiano. Laterano.

Traiano gareggiò con i Claudii negli edifici di utilità pubblica: strade militari, ponti, acquedotti, porti, terme sorsero in Roma come nelle province. Soprattutto noi troviamo Traiano costretto a grandi opere di ingegneria per le sue guerre contro i Daci. Nell'anno 99 egli impiantava nella gola del Danubio (Kasan) al di sopra di Orsova quella strada artificiale, in parte scavata nella roccia, in parte costruita sul vuoto a maniera di balcone, le cui tracce destano ancor oggi la nostra meraviglia. In connessione a questa strada sorse negli anni seguenti presso la Porta di Ferro il gran ponte sul Danubio, un'opera di Apollodoro di Damasco (fig. 982). Venti poderosi pilastri in pietra sostenevano la costruzione superiore in legno del ponte che era lungo m. 1070, mentre il ponte costruito nel 105 da Lacer presso Alcantara oltrepassa il letto del Tago con dei potenti archi in pietra. Su quest'ultimo ponte si eleva nel mezzo un arco senza ornamentazione; uno simile, innalzato nel 115, egualmente senza rilievi ma contraddistinto dalle snelle proporzioni, adorna ancor oggi il molo del porto di Ancona rinnovato da Traiano. Ai monumenti daci di Traiano appartiene secondo l'iscrizione anche il grande trofeo nella Dobrugia (Adamklissi) innalzato nel 109 a Marte Ultore, una costru-

Fig. 985. Principe dacio, dal foro Traiano. Vaticano.

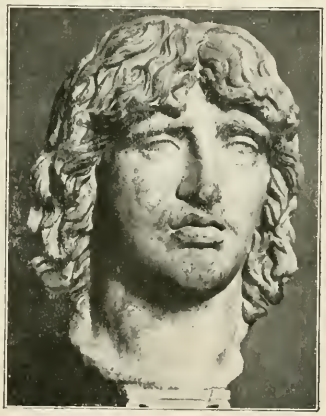


Fig. 986. Testa di barbaro (Svevo) dal foro Traiano. Museo Britannico.

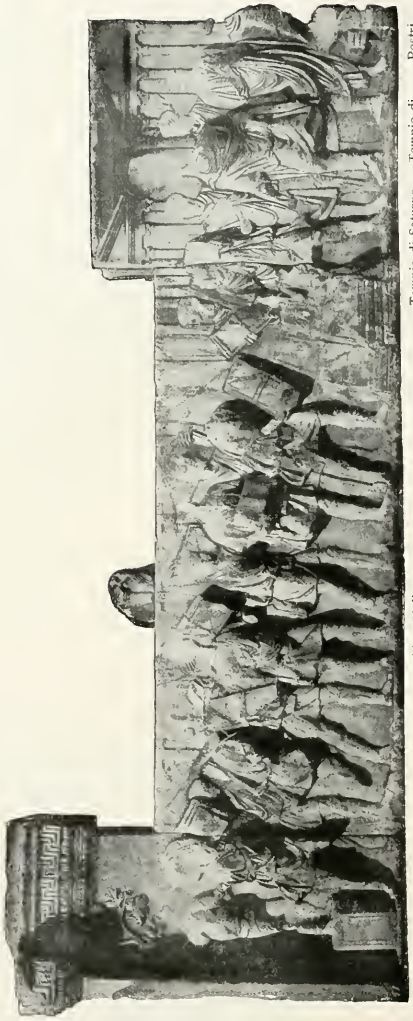


Fig. 987. Balaustra dei Rostri. Distruzione delle tabelle dei debiti.

zione rotonda, che ricorda più i monumenti funerari di pianta estesa (fig. 935) che il monumento onorario di Augusto presso Monaco (pag. 525), ma il cui scopo era tuttavia una grandiosa significazione architettonica della potenza romana sui confini dell'impero. La ricca decorazione a rilievo di questo monumento è stata eseguita da scalpellini militari in una maniera relativamente barbara.

I principali edifici di Traiano ornavano Roma. Qui stette al suo fianco il costruttore del ponte sul Danubio, il geniale Apollodoro già nominato. Le terme di Traiano, costruite da lui accanto alle piccole terme di Tito (fig. 514) con un'estensione di m. 280 × 210 e che in parte furono costruite al di sopra delle rovine della « Domus Aurea », dettero il primo esempio di quei sistematici stabilimenti di bagni dentro un'ampia palestra, che noi ben presto apprenderemo a conoscere con maggiore precisione (pag. 571 s.). Ma il capolavoro di Apollodoro fu il celebre foro Traiano (fig. 983 s.) che fu completato ufficialmente nell'anno 113; questa data portavano l'arco onorario e la colonna. Se per quest'opera si sia dovuto appianare una sella di 40 m. di altezza che univa il Campidoglio al Quirinale è cosa sulla quale recenti indagini archeologiche e filologiche hanno fatto sorgere dei dubbî. Questa creazione supera di gran lunga tutti i fori imperiali anteriori i quali avevano mantenuto il tipo di un cortile di tempio circondato di porticati. Anche qui un cortile circondato da portici e da emicicli a due piani, un quadrato di m. 126 di lato, costituisce il vestibolo. Esso rappresenta il vero e proprio foro, con un arco onorario a sei colonne come porta d'ingresso dal foro di Augusto: nel mezzo stava la statua equestre dell'imperatore. Seguiva, disposta trasversalmente, come terminazione del

Fig. 988. Da una battaglia di Traiano contro i Daci. Rilievo colossale dell'arco di Costantino. Roma.

cortile la basilica Ulpia circondata da un doppio colonnato, il più grande e più sontuoso edificio di questo genere, anche esso ampliato nei due lati stretti con una grande costruzione ad abside dove vi erano dei santuarî; ed infine dietro la Basilica vi era la colonna di Traiano, forse circondata dagli edifici della Biblioteca, la cui base, ornata di trofei d'armi, più tardi racchiuse le ceneri dell'imperatore, mentre la sua statua coronavâ la colonna. Il tempio di Traiano col suo cortile a colonne fu aggiunto soltanto da Adriano nel 119 in uno spazio limitato. Alla grandiosità di tutto l'edificio corrispondeva la splendida esecuzione. Non si era lesinato sul materiale vario e in parte prezioso; il tetto della Basilica era dorato e molti accessorî dorati erano applicati. L'architettura, sicuramente sotto l'influenza di Apollodoro, perde quell'ornamentazione sovraccarica degli edifici flavî (pag. 549 s.); spariscono i molti membri di passaggio; tranquillità e chiarezza subentrano al loro posto, un tratto più grandioso e più libero domina nel profilo, specialmente del « geison »; oltre a questo vi deve essere stata una grande quantità di ornamenti figurati. Dei grandiosi rilievi figurati faremo presto parola; sono conservati in avanzi dei magnifici fregi ornamentali nei quali una decorazione a tralci alquanto pesante ma chiaramente partita si unisce gradevolmente con un elemento figurato (fig. 984). Forse provengono dal foro di Traiano anche le statue di Daci prigionieri che furono inserite in appresso nell'arco di Costantino (fig. 1063). Qui e in opere simili (confr. fig. 921 si rivela il talento dei Romani nel rappresentare con vivezza naturale le stirpi straniere. Questi barbari non appaiono meno caratteristici dei Galati della scuola pergamena, soltanto essi sono piuttosto tipi nazionali che individui (fig. 985). All'occasione certo si presenta anche qualche ritratto individuale (fig. 986). Un ricordo della

Fig. 989. Morte di Decebalo. Dalla colonna di Traiano. Marmo.

guerra di Traiano contro i Parti e della presa di Ctesifonte (115) è forse una delle due divinità fluviali, lavorate solo decorativamente, sulla piazza del Campidoglio, il Tigri, più tardi trasformato in Tevere, a cui era unito il Nilo: originariamente dovevano forse stare in una fontana monumentale (Nymphaeum) sull' Esquilino, dove per tutto il Medio Evo essi rimasero come emblemi di Roma.

Una particolare funzione la ebbero nell'arte traianea i rilievi storici. Al principio del suo regno appartengono le balaustre in marmo che una volta ornavano la tribuna degli oratori nel Foro: due provvidenze dell'imperatore dell'anno 100, la distruzione dei libri di debito (fig. 987) ed una grande istituzione per i bambini orfani, vengono rappresentate con vivezza e con chiaro collegamento allo stile dell'arco di Tito (fig. 980). Una composizione più serrata si fa valere nel colossale fregio oggi ancor lungo circa 20 m., che diviso in quattro parti ha trovato posto nell'arco di Costantino. Una battaglia dacia divisa in più gruppi, con l'imperatore nel mezzo (fig. 988), ci si presenta in una mischia movimentata che riempie completamente il campo in più file, l'una al di dietro e al disopra dell'altra. Unita ad essa senza passaggio è sull' estremità sinistra l' introduzione dell' imperatore coronato dalla Vittoria per opera della dea Roma nella città (106): un' innovazione della quale faremo ben presto parola. Il rilievo che probabilmente era calcolato per una collocazione in alto e perciò era stato eseguito con una certa durezza proviene dal foro di Traiano. I rilievi circolari ed oblunghi dell'arco di Costantino, che si ritenevano comunemente traianei, sembra che invece appartengano all'età di Adriano e di Antonino (fig. 998 s., pag. 565 s.). Un nuovo aspetto dell'arte del rilievo storico si presenta nella fascia a rilievo lunga m. 200 in marmo pario, ed una volta dipinta, che gira a spirale dal basso verso l'alto intorno alla colonna di Traiano. Qui le antiche pitture di trionfo (pag. 499 s.) acquistarono in certo modo un aspetto durevole. Dalla pittura infatti provengono le due innovazioni principali. Il lungo fregio racconta in successione ininterrotta, scena attaccata a scena, il corso delle due guerre contro i Daci

101-2 e 105-6) con particolare riguardo alla parte che vi ha preso l'imperatore, oltre a che vi ha una funzione importante e indipendente la rappresentazione del paesaggio; una simile maniera narrativa continuata l'avevano offerta già in età augustea le scene dell'Odissea (fig. 914) e il fregio funerario dell'Esquilino (pag. 512). Ma per il fregio della colonna non si poteva adoperare la disposizione delle figure le une dietro le altre dei riquadri dell'arco di Tito ed in parte anche del grande fregio con la battaglia, data soprattutto la pochissima sporgenza del rilievo, vi subentrò invece una disposizione più sciolta di figure collocate le une al disopra delle altre, con prospettiva presa da un alto punto di vista, come una volta nei quadri di Polignoto (pag. 280) e ciò permise così uno sviluppo più libero delle singole scene. Queste rappresentano, con un'alternazione che tiene sempre desto l'interesse, la partenza, la marcia, il passaggio del fiume, la costruzione delle mura, avvenimenti tranquilli (fig. 982), tumulti di battaglia con grande chiarezza e fedeltà, perfino dei luoghi, non di rado con potenza drammatica e sentimento poetico, così ad esempio nella sorprendente scena finale in cui il principe dacio Decebalo è circondato nel bosco e spinto al suicidio (fig. 989) e dove la Luna poscia risplende sull'ulteriore inseguimento: si crede appunto di avere dinanzi a sè la traduzione in scultura di un quadro e si può tanto più far richiamo alle pitture trionfali in quanto che la colonna Traiana così come la colonna Antonina tendono verso l'aspetto di colonne in pietra scanalate intorno alle quali è avvolto a spirale un molle ed ampio rotolo che porta la rappresentazione. L'esecuzione è accurata, ma più dura, più secca, più realistica che nei rilievi dell'arco di Tito, l'invenzione, anche in scene spesso simili, è sempre viva ed eccellente; per quanto l'opera miri alla glorificazione delle armi romane sotto la guida di Traiano, la rappresentazione tuttavia, come una volta in Pergamo (pag. 455), rimane imparziale di fronte ai nemici e ai loro successi. L'effetto è certamente diminuito dal fatto che le scene dei rilievi in questi ventitrè giri intorno alla colonna gigantesca difficilmente si possono seguire e così non corrispondono pienamente al loro scopo che era quello di una cronologica relazione: rappresentano quindi soltanto una grande decorazione. Anche la policromia poteva solo di poco attenuare questa cattiva condizione. La differenza evidente tra questa cronaca figurata con i singoli rilievi che mirano essenzialmente ad un effetto decorativo d'insieme (fig. 989) e i fregi ornamentali (fig. 984) si potrà spiegare per la differenza dei compiti ma si dovrà anche riconoscervi la partecipazione di più personalità artistiche. Noi non possiamo dire se sulla loro scelta abbia esercitato una qualche influenza Apollodoro di Damasco (pag. 553) il quale non è mai

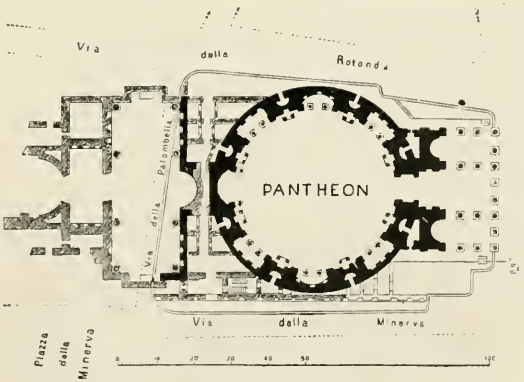


Fig. 990. Pianta del Pantheon. (Durm).

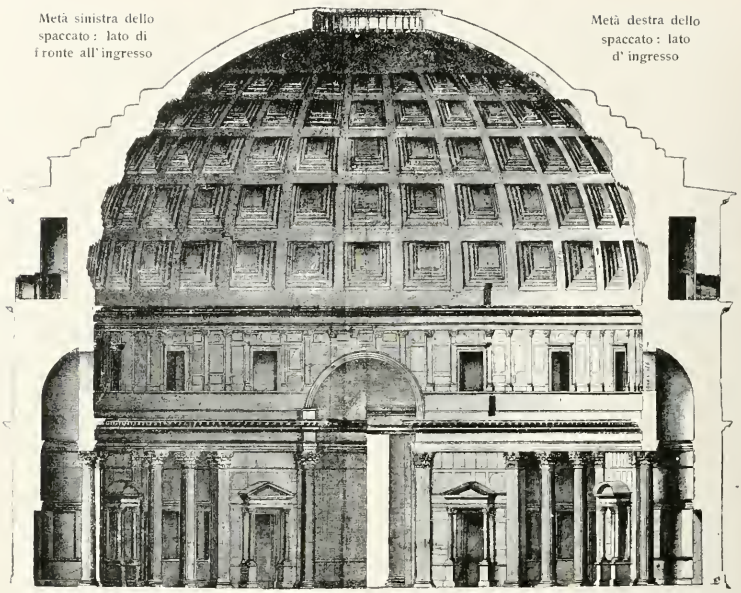


Fig. 991. Spaccato del Pantheon, secondo A. Desgodetz (1682). Condizione prima che fosse rammodernato da P. Posi (1747).

ricordato come scultore; i fregi ornamentali che sono strettamente legati alla forma architettonica non possono essere sorti senza una sua decisiva influenza, ma appunto essi si possono comprendere come un ulteriore sviluppo dell'ornamentazione augustea (confr. fig. 945). Sicuramente la costruzione ha richiesto lungo tempo ed è verosimile che solo sotto Adriano sia stata compiuta. Così la colonna è ancora contemporanea dell'ultimo monumento dell'arte traianea, dell'arco di Traiano innalzato nel 114 in Benevento (fig. 1099). Formata ancora secondo il tipo semplice dell'arco di Tito l'architettura è quasi soffocata dai ventisei rilievi, tra cui quattordici grandi, tanto più che essi abbracciano tutta la vita politica di Traiano, e lo rappresentano infine accolto come loro eguale dalle divinità capitoline, e così sono gravati da una sovrabbondanza di figure simile a quella del grande fregio della battaglia. Nuove sono qui le lastre oblunghe a rilievo collocate in alto, per lo più appaiate, un'innovazione che fu in appresso assai amata e che accanto alle rappresentazioni continuative favorì lo sviluppo di piccoli gruppi.

Anche i ritratti dell'età traianea differiscono fortemente da quelli del primo periodo flavio e presentano lo stile alquanto più duro che abbiamo già ricordato. La parte del petto nei busti giunge ora fin sotto le ascelle e il grande muscolo pettorale. Nel periodo dell'età augustea la parte rappresentata del petto era stata ancor molto piccola, quasi soltanto uno stretto triangolo poggiato sul vertice, e si era a poco a poco ingrandita. Nel periodo antoniniano poi la linea inferiore scende ancora più bassa cosicchè col progredire dello sviluppo un tale busto fa l'impressione penosa

di un corpo dimezzato. Tecnicamente è notevole che l'uso del trapano, già cominciato nel I secolo, diventa sempre più grande, per determinare a poco a poco come elemento caratteristico l'aspetto della scultura.

VI. — DA ADRIANO AD ALESSANDRO SEVERO (117-235).

Adriano (117-138) ha soprattutto esercitato un'azione importante e determinativa nel campo dell'architettura. Ancor prima che egli fosse salito al trono sembra che avesse cominciato l'opera alla quale si ricollega la sua più alta fama. Nell'anno 110 il Pantheon di Agrippa (pag. 518) si era incendiato per un fulmine: secondo la testimonianza dei bolli di mattoni esso fu rinnovato nella maniera più sontuosa negli anni 115-125 da Adriano contemporaneamente alle vicine terme di Agrippa (fig. 990 s.). Se finora la costruzione a cupola aveva avuto in Roma soltanto una funzione assai modesta (pag. 550), essa si presenta qui con una creazione magistrale, egualmente perfetta tanto dal punto di vista tecnico quanto da quello artistico; per la prima volta nel mondo, per quanto è a nostra conoscenza, fu ricoperto un grande spazio con una cupola di tale ampiezza (m. 43,50 di luce). Il Pantheon di Adriano come costruzione interiore è la più alta creazione dell'arte romana, che apparve come ideale ancora alla fantasia degli architetti del Rinascimento: di fuori esso era rivestito interamente di marmo e più in alto di stucco, ma era strettamente chiuso tra gli edifici circostanti. La grandiosa impressione dell'edificio poggia essenzialmente sulle proporzioni e sulla luce. L'altezza del cilindro inferiore è eguale a quella della cupola, l'intera altezza perciò è eguale al diametro dell'edificio circolare (m. 43); i due piani del cilindro sono spartiti con mirabile proporzione. Sette nicchie, alternativamente semicircolari e quadrate sono distribuite nelle mura che hanno uno spessore di sei metri: un'ottava costituisce l'ingresso e giunge, come anche la nicchia principale di fronte ad essa, fino al piano superiore nel quale si inserisce alquanto inorganicamente nella decorazione architettonica dei pilastri (fig. 991). Le altre nicchie giungono soltanto fino alla cornice inferiore, la quale qui è sostenuta da gruppi di due colonne di marmo numidico e frigio (giallo e pavonazzetto). La volta della cupola, la quale poggia sulla trabeazione superiore, è adorna di cassettoni profondamente scavati e raccorciati per prospettiva, un motivo questo originariamente sviluppatosi dal riempimento di un soffitto orizzontale a travi (fig. 504), ma da lungo tempo trasportato alle volte a botte (confr. fig. 993) in modo che ne veniva attenuato nello stesso tempo lo spessore della cupola. La luce discende esclusivamente dall'apertura superiore ampia m. 9, incastonata in un anello di bronzo e diffonde un'illuminazione meravi-

Fig. 992. Capitello del tempio di Castore. (Anceiet presso d'Espouy).

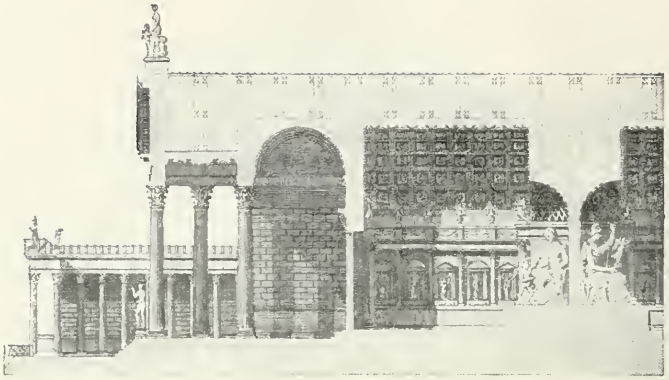


Fig. 993. Tempio di Venere e Roma. Parte dello spaccato. (Knapp).

gliosamente tranquilla. I marmi variegati rialzano la magnificenza dell'interno la quale in parte è stata sacrificata a inconsulti miglioramenti, così specialmente l'incrostazione nelle zone delle finestre. Le otto pareti tra le nicchie principali furono ornate a modo di tabernacoli con colonne di marmo numidio o di porfido con timpani parte rettilinei, in parte curvilinei; è questo il motivo alessandrino noto a noi anche da Pompei (pag. 519). Un propileo rettangolare (con una grandiosa nicchia a ciascun lato dell'ingresso) sembra in origine aver costituito la facciata, solo più tardi nel corso del II secolo forse per opera di Antonino Pio sarebbe stato collocato sul dinanzi il profondo vestibolo ad otto colonne (in origine a dieci colonne), con le sue colonne di granito liscie, col suo pesante e ripido frontone e con l'iscrizione di Agrippa sull'epistilio, vestibolo che sta fuori di collegamento con la rotonda e la costruzione sul davanti e poggia su fondamenta del tutto diverse. È noto che una parte del rivestimento in bronzo della trabeazione di questo vestibolo cadde preda dell'avidità del Rinascimento ed è stato fuso in cannoni e nel tabernacolo dell'altare principale in S. Pietro. L'antica costruzione a cupola, le cui radici sono forse da cercarsi in oriente, ha raggiunto nel Pantheon di Adriano la maggiore ricchezza e purezza d'effetto. Volentieri si cede all'ipotesi che anche esso sia una creazione del greco orientale Apollodoro di Damasco (pag. 557 s.). Ma una prova per questo manca e il foro Traiano non presenta nessun richiamo a questa poderosa costruzione interiore, e la tradizione dei rapporti personali di Adriano e dell'architetto fa cominciare il suo dissenso già al tempo di Traiano.

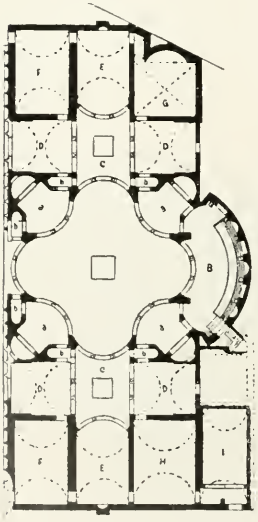


Fig. 994. Costruzione di una sala nel palazzo orientale della villa d'Adriano.

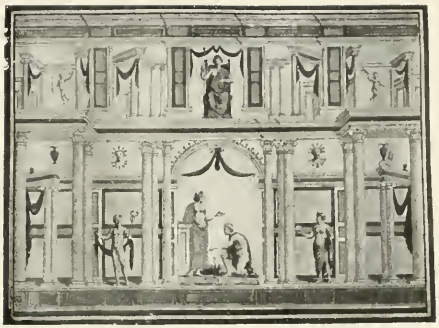


Fig. 995. Decorazione parietale dalla villa d'Adriano. (Secondo Bartoli).

Il Pantheon è soltanto una delle molte restaurazioni che Adriano eseguì, senza neanche nominarsi, a differenza di Domiziano; esse riguardavano a preferenza edifici dell'età augustea. Probabilmente è adrianeo anche un rinnovamento del tempio di Castore restaurato già da Tiberio, le cui tre colonne conservate costituiscono un bell'emblema del Foro. Il tempio, che si eleva sopra un alto podio con vani nel suo interno, non soltanto ricevette allora un vestibolo che serviva come tribuna oratoria, corrispondente ai rostri del tempio di Cesare (pag. 517 s.) e al vestibolo del tempio di Assisi (pag. 520), ma la forma più artificiosa e più ricca di ornamenti del capitello (fig. 992) fa pensare che anche le colonne non ostante la semplicità della trabeazione possano appartenere alla ricostruzione.

Mentre Adriano mantenne la forma tradizionale nel tempio di Traiano col quale egli ne completò il Foro (fig. 983), apportò qualche cosa di nuovo nel doppio tempio di Venere e Roma, dedicato nell'anno 135, creato secondo un progetto proprio, assai criticato da Apollodoro: questo tempio fu innalzato su un'alta terrazza al posto del vestibolo della Domus Aurea e del grande colosso. Nella disposizione del tempio fu per Roma quasi tutto nuovo: uno pseudodiptero a dieci colonne, senza podio, circondato da gradini. Inoltre Adriano per coprire gli ampî spazi interni si valse della volta, e di nuovo come nel Pantheon la volta corrispose a metà dell'altezza. Anche qui la volta trovò il suo completamento nelle grandi nicchie semicircolari (absidi). Il tempio ricoperto di bronzo dorato riparò sotto un solo tetto due celle addossate con le loro absidi e con volte ornate di pesanti cassettoni (fig. 993) ed era decorato alla maniera fastosa di questo periodo con salde pareti ravvivate da nicchie alternate di forma rettangolare e rotonda con i loro corrispondenti timpani. Anche il pronao e l'opistodomo erano a volta. Adunque un interno a volta si accompagnava qui al profilo esterno di un tempio greco, la cui trabeazione orizzontale non aveva alcun rapporto con l'interno. Dei portici a colonne circondavano il recinto del tempio. È possibile che Adriano abbia tolto l'ispirazione per la sua costruzione oltre che dal Pantheon dall'oriente, dove noi ritroveremo edifici simili (Baalbek), poichè in qual misura l'imperatore, che aveva molto viaggiato, si facesse ispirare da costruzioni vedute fuori, lo mostra la sua celebre villa sotto Tivoli, che crebbe gradatamente dal 123 in poi e che servì per residenza all'imperatore stanco del mondo nei suoi ultimi anni di vita (dal 134): ricordi della Grecia (Accademia, Liceo, Poikile ecc.) e dell'Egitto appaiono nei nomi alquanto fantastici degli edifici di cui era costituita; più chiaramente riconoscibili sono due palazzi, le terme, uno stadio. Anche qui il problema della copertura a volta occupò gli architetti: non soltanto appaiono volte a botte con lunette, ma nella sala principale del palazzo orientale fu ad esempio sospesa per mezzo di un sistema assai difficile di pilastri

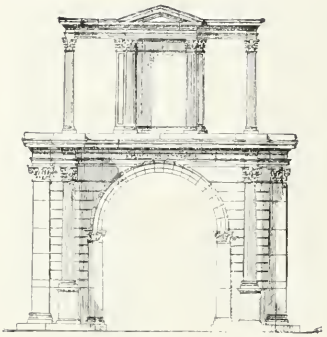


Fig. 996. Porta di Adriano in Atene. (P. Graef).

Fig. 997. Porta della città in Adalia. (Niemann).

di sostegno e di archi di scarico una cupola di m. 17,50 di diametro al disopra di una costruzione di pianta artificiosamente centinata a sporgenze e rientranze (fig. 994). La decorazione pittorica parietale della villa risale al sistema dello stile decorativo architettonico (confr. pag. 509) in un aspetto classicistico un po' insipido, tuttavia con l'introduzione dell'arco nell'architettura finta (fig. 995). Pitture parietali di questo periodo ci sono conservate anche nella tomba dei Nasonii sulla via Flaminia.

Verso la fine del suo regno (136) Adriano costruì il ponte Elio (ponte S. Angelo) che conduceva al suo Mausoleo il quale era destinato a completare quello di Augusto e la tomba dei Flavii (pag. 523, 549) ma che ad ogni modo fu dedicato solo dopo la morte di Adriano dai suoi successori (138). Egli mantenne essenzialmente l'antico tipo della costruzione rotonda (fig. 935), ma dette a esso un nuovo aspetto sia architettonicamente, sia per mezzo della ricca decorazione scultoria.

Il nocciolo di tutte queste costruzioni adrianee era costituito da mattoni e da una mescolanza di schegge di pietra e cemento. Ma i mattoni cotti erano anche adoperati per costruzioni rustiche in quanto che sia la colorazione diversa (giallo e rosso) sia la conformazione artistica dei mattoni davano al semplice edificio un più ricco aspetto; questo sistema di costruzione sembra essere stato particolarmente

Fig. 998. Caccia al leone. Arco di Costantino.

Fig. 999. Sacrificio ad Ercole. Arco di Costantino.

amato nelle grandi case di affitto a più piani in Ostia. L'esempio più noto è una tomba a due piani non lontana da quella di Cecilia Metella (il cosiddetto « Deus Rediculus »), il più antico è un castello d'acqua in Pompei.

L'attività edilizia di Adriano non fu limitata a Roma e ai suoi dintorni. I lunghi viaggi gli fecero esercitare la sua passione architettonica in molti luoghi. In Atene egli completò finalmente nel 129 l'Olympieion cominciato dai Pisistratidi, ricostruito completamente da Antioco Epiphanes, spogliato da Silla (fig. 710, pag. 216, 406, 506) che ne fece il centro della sua nuova città (la « città di Adriano »). Il confine tra l'Atene antica e l'Atene nuova era costituito dalla porta di Adriano, edificio a due piani, il cui piano superiore presenta soltanto una fronte di architettura a maniera di scena (fig. 996): ambedue i piani stanno tra loro in una proporzione perfetta. Delle colonne sporgenti con una trabeazione ripiegata a gomito quali si avevano nel foro di Pallade (pag. 549) e accanto alla nicchia principale del Pantheon (fig. 991) avvivano la facciata dell'arco come anche la parete di cinta della biblioteca (« Stoa ») di Adriano in Atene; colla maggiore sporgenza esse si presentano nella bella porta adrianea di Attaleia (Adalia, fig. 997). Questa forma già ellenistica dell'uso della colonna fu assai amata soprattutto nell'architettura romana del periodo imperiale: essa costituiva una decorativa sostituzione dei portici completi. Degli altri edifici di Adriano possono essere ricordati il « Traianeum » di Pergamo (fig. 746, 1040), un tempio colossale di pianta assai inusitata in Cizico con colonne alte m. 21 e il tempio di Giove in Gerusalemme che sorse al posto del tempio di Jahve, inoltre le molte costruzioni e ricostruzioni di città che furono battezzate col suo nome e con quello del suo favorito Antinoo.

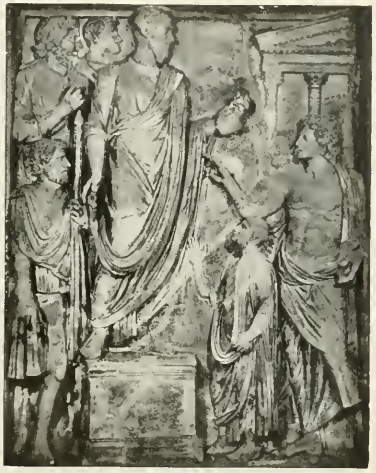


Fig. 1000. Adriano annuncia l'apoteosi di Sabina. Marmo. Museo dei Conservatori.

Nella scultura sono spesso attribuite ad Adriano delle tendenze eclettiche ed arcaistiche, soprattutto sulla base delle opere di scultura assai differenti con le cui copie egli fece adornare la sua villa tiburtina. Ma in questo si esprime piuttosto una versatilità di carattere storico-artistico, e nelle rappresentazioni contemporanee di cerimonie statali in cui si ha l'influenza di Adriano si ha una continuazione dello stile semplice e naturale comune sotto Traiano, soltanto diminuito in parte nella vivezza dell'effetto da una certa accuratezza pedantesca. Qui appartengono i rilievi circolari dell'arco di Costantino che rappresentano l'imperatore o alla caccia o in atto di sacrificare (fig. 998 s.); più di una volta è riconoscibile Antinoo. Una maggiore eleganza di fronte alle opere traianee si fa già valere qui come anche nella rappresentazione di una remissione di debiti (Chatsworth; per il soggetto, confr. fig. 987) del principio del governo di Adriano. Questa eleganza insieme ad un'invenzione

povera e ad una composizione manchevole si sviluppa sino ad una freddezza rigida in due rilievi dell' « Arco di Portogallo » ora distrutto; essi rappresentano l'apoteosi di Sabina, la moglie di Adriano morta nel 136 e l'allocuzione relativa dell'imperatore (fig. 1000). Nel primo giace al suolo la personificazione del Campo Marzio; la figura alata dell'Eternità che trasporta in cielo l'imperatrice è assai rigida, la si paragoni soltanto con l'Aurora sulla corazza di Augusto (fig. 949). Soprattutto in alcune figure accessorie si mostra quella trattazione delle forme fredda e liscia che è propria delle innumerevoli immagini del favorito di Adriano, Antinoo, annegatosi nel Nilo in misteriose circostanze. I tratti melanconici e sensuali del giovane Bitinio, che appaiono in un splendido rilievo della villa di Adriano (fig. 1001), i capelli abboccolati, la nuca forte, il petto ampio, tutte queste caratteristiche tornano non solo nei numerosi ritratti e nelle immagini divinizzate (particolarmente come Dioniso e come Osiride) con le quali l'imperatore fissò la memoria di Antinoo (confr. fig. 1041), ma costituirono quasi un nuovo canone per le figure nude dell'età adrianea. Così il tipo di Antinoo rappresenta la creazione di un nuovo ideale che colpisce specialmente per i tratti e per l'espressione del viso, ma che sotto la vacua levigatezza lascia vedere la mancanza di una vita interiore. Accanto a questa sorgevano altre creazioni eleganti, specialmente statue panneggiate di grande raffinatezza. Tuttavia in complesso, per quanto notevole possa essere stata la sua azione sull' architettura, Adriano ha influito sfavorevolmente sulla scultura. Invece di proseguire logicamente sulla via dell'arte realistica battuta da Traiano, l'imperatore dilettante favorì di più una eleganza accademica di eccezione. È anche notevole che dal tempo di Adriano i corpi nudi vengono volentieri levigati a lucido con netto contrasto rispetto ai capelli trattati a superficie ruvida. Che con l'eleganza esteriore possa andare di pari passo una decadenza interna lo mostra l'ornamentazione plastica nelle statue loricate, se si pone a confronto con quella del primo periodo imperiale (fig. 949). Tratto solo superficiale è l'incisione degli elementi dell'occhio nelle statue in marmo, che comincia a sorgere ora mentre fino ad adesso era usata soltanto un'esecuzione a colore; ancor più superficiale è la moda della barba di nuovo introdotta da Adriano dopo 400 anni o l'acconciatura dei capelli ancor sempre artificiosa, spesso mutevole, nelle donne. Più attraente del resto che nell' arte ufficiale appare l'età adrianea in alcune opere dell'arte industriale, ad esempio nei sarcofagi, dei quali si terrà parola in appresso (pag. 574 ss.).

Fig. 1001. Rilievo di Antinoo. Villa Albani.

Gli Antonini (138-192). — Di fronte alla passione architettonica di Adriano

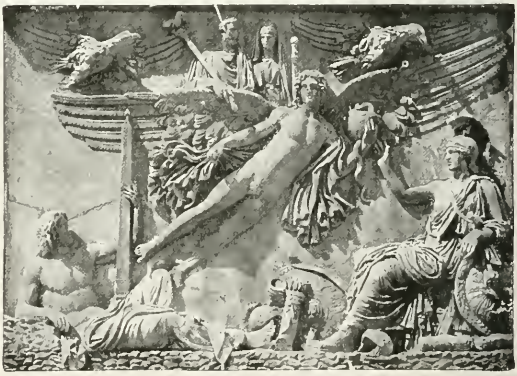
l'attività edilizia degli Antonini rimane molto indietro. In Roma Antonino Pio costruiva presso il Foro un tempio alla moglie Faustina Maggiore morta nel 141; la parte anteriore dell'edificio che esiste ancora presenta delle colonne lisce di marmo caristio (cipollino) ed un rigido fregio decorativo. Anche del tempio di Adriano dedicato da Antonino nel 145 si conserva un avanzo (erratamente considerato come la basilica di Nettuno rinnovata da Adriano) in Piazza di Pietra (fig. 1002). Esso era nell' interno un periptero a volta secondo il modello del tempio di Venere di Adriano, ma aveva solo otto colonne, poggiava sopra un alto podio e la sua architettura era di uno stile più duro; qui per la prima volta appariva in Roma il fregio a profilo

1002. Tempio di Adriano in Piazza di Pietra. Roma.

panciuto. Costituivano un particolare ornamento del podio le immagini dei popoli riuniti nell'impero romano, scelte forse con particolare riguardo agli ampî viaggi di Adriano. Sotto ciascuna colonna stava una semplice base con una figura sporgente ad alto rilievo a maniera di statua appoggiata al fondo (in complesso erano 38, delle quali se ne possono additare ancora 20), di concezione e di esecuzione puramente accademica (fig. 1003), e negli spazi tra di esse vi erano dei gruppi di armi. Degli edifici in Roma dei successori Marco Aurelio, Lucio Vero, Commodo nulla si conosce di notevole, perchè l'attività edilizia degli Antonini fu occupata in parte da costruzioni di porti in Ostia, Terracina, Puteoli, in parte da aiuti per la ricostruzione di città distrutte da terremoti (Smirne, Coo, Rodi). Dopo la morte di Antonino Pio (161) Marco Aurelio e Lucio Vero gli innalzarono una colonna onoraria in granito la cui base di marmo ornata di rilievi è conservata. L'apoteosi di Antonino e di Faustina (fig. 1004) è un'opera elegante che lavora completamente con

Fig. 1003. Personificazione di un popolo germanico.
Dal podio del tempio di Adriano.

motivi e mezzi artistici adrianei' la parata funebre rappresentata sui lati (fig. 1005) cerca certamente di risolvere il problema di prospettiva di una cavalcata in cerchio, ma nelle sue figurette interamente corporee e attaccate al fondo raggiunge sol un aspetto di pupattole e oltre alla completa incertezza stilistica manca di ogni unità artistica, anzi con la ripetizione esatta del medesimo soggetto sui due lati testimonia di una grande povertà d'invenzione. Per compiti di tal fatta che potevano essere risolti propriamente solo con mezzi pittorici mancavano modelli nella scultura « classica » adrianea; il tentativo di liberarsi dal fondo piatto alla maniera della colonna di Traiano fallisce completamente. Migliore effetto invece fanno undici grandi rilievi rettangolari, probabilmente gli avanzi di un arco di trionfo innalzato dopo la fine della grande guerra contro i Marcomanni e i Sarmati (176); otto di essi si trovano sull'arco di Costantino, tre nel palazzo dei Conservatori (fig. 1006). Essi glorificano Marco Aurelio in scene isolate della guerra, della vita del campo, del ritorno, dell'entrata in Roma in una maniera di rappresentazione contenuta, quasi un po' smorzata, senza la sovrabbondanza e le file scaglionate in altezza dell'arte traianea o la levigatezza di quella di Adriano, con ricchi sfondi architettonici che occupano la metà superiore del rilievo. La maniera di raccontare alquanto arida di questi e di alcuni rilievi simili si scosta fortemente dalle rappresentazioni assai vive di bat-



Campus Martius — L'imperatore e l'imperatrice assunti in cielo da Aion (l'Eternità) — Roma

Fig. 1004. Apoteosi di Antonino e Faustina. Base della colonna di Antonino Pio. Vaticano.

taglia in alcuni frammenti di rilievi colossali in Efeso i quali vengono riferiti alla guerra di Marco Aurelio contro i Parti (161-165); qui agiscono delle influenze tradizionali, pergamene. Già sotto il governo di Commodo (180-193) deve essere posta l'esecuzione della colonna di Marco Aurelio che fu condotta a termine solo verso il 193; come la colonna di Traiano essa stava in rapporto con un tempio del nuovo imperatore. Per l'altezza, per il tipo della decorazione, per la scelta del soggetto (le guerre dell'imperatore contro i Germani e i Sarmati) e per molti particolari la colonna è un'imitazione di quella di Traiano, ma essa offre piuttosto delle scene singole poste le une accanto alle altre che una narrazione continuata, e nonostante qualche particolare rappresentazione più una cronaca piena di formule che una tensione drammatica; all'occasione diventa carta geografica nel paesaggio (fig. 1007, fiume nelle zone inferiori) e richiama con ciò alla sua origine dalla cronaca figurata di guerra (pag. 499 s.). In concordanza con tale tendenza sono bene osservati i differenti tipi di barbari. L'altorilievo assai duro ha effetti di ombre più profonde che il bassorilievo traianeo e fa risaltare più fortemente le singole figure, ma porta con sè anche molte sovrapposizioni ed incroci e conseguentemente poca chiarezza per lo spettatore.

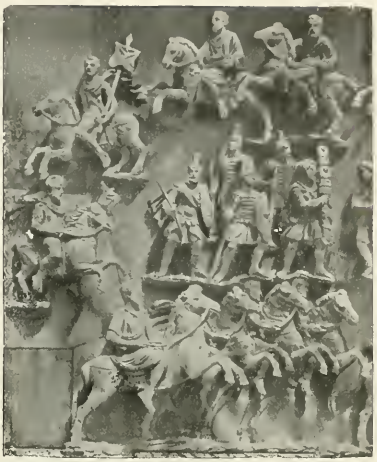


Fig. 1005. Parata militare a piedi e a cavallo per l'apoteosi (metà sinistra). Rilievo della base della colonna di Antonino Pio. Vaticano.

Fig. 1006. Marco Aurelio sacrifica dinanzi al tempio Capitolino. Museo dei Conservatori.

Il medesimo spirito domina nella statua equestre in bronzo di Marco Aurelio (fig. 1008), il cui cavallo appare di corporatura piuttosto pesante, ma che tuttavia fa una grande impressione per la sua nobile severità e dignitosa tranquillità: perciò, innalzata nella piazza del Campidoglio da Michelangelo, è divenuta un grandioso modello per l'arte moderna. Ed è sempre il ritratto quello che riesce meglio alla scultura romana. Dal tempo di Marco Aurelio si comincia ad ammor-

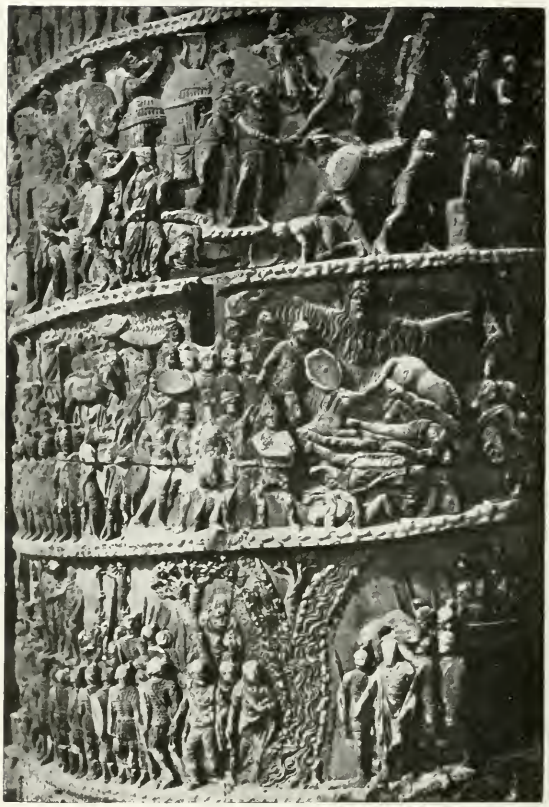


Fig. 1007. Parte della colonna di Marco Aurelio. Marmo.

bidire la capigliatura per mezzo della tecnica assai esercitata del trapano e ad avvivarla con effetti d'ombra, a rendere inoltre lo sguardo più vivo con dei mezzi scultorî (un cavo profondo a forma di fava per la rappresentazione della pupilla e del lampo dell'occhio); così i ritratti di Lucio Vero rappresentano il bello e frivolo uomo con i suoi fitti capelli ricciuti e la lunga barba che egli amava cospargere di pulviscolo d'oro (fig. 1009). Un bel ritratto, presso a poco di questo periodo, l'offre la nobile statua di una Vestale Massima, proveniente dall'atrio di Vesta, l'immagine modello di una sacerdotessa romana (fig. 1010); qui l'artificiosa acconciatura dei capelli è un segno della sua dignità, altrimenti l'acconciatura delle donne del tempo degli Antonini assume un aspetto più semplice. Accanto a quest'arte si hanno solo scarsi accenni di creazioni ideali romane. Certamente gli dèi romani offrivano anche scarso contenuto per una trattazione artistica ed avevano per lo più un carattere umile e campestre (Lari, Silvano, Fauno); la riesumazione che Antonino

Fig. 1008. Statua equestre dell'imperatore M. Aurelio. Bronzo. Piazza del Campidoglio.

Pio fece dell'immagine della dea della sua città, Giunone Lunuvina, nell'aspetto antiquato con pelle caprina, calzari a becco e lancia (confr. fig. 856), è così straniera e mancante di gusto come l'arcaismo ricercato di un Frontone o di altri letterati d'allora.

Gli scarsi avanzi della pittura di questo periodo, conservati principalmente in tombe, si avviano gradualmente a svanire in semplici disegni lineari colorati come nelle catacombe contemporanee. Queste pitture erano spesso anche ora adoperate insieme a stucchi (confr. fig. 966). Ambedue le tecniche unite, oppure soltanto la pittura, offrivano con le loro divisioni in medaglioni e delicati membri intermedî lineari una decorazione magistrale per i soffitti: questa per le volte artificiose, specialmente per i triangoli concavi che spesso si innalzano al disopra degli incontri delle pareti, fu tratta a nuove soluzioni nella distribuzione del campo decorativo. Se si confronta la decorazione, ora combinata in stucco e pittura ora semplicemente in stucco, delle volte di alcune camere funerarie della via Latina (fig. 1011) col sistema decorativo dell'età di Raffaello, risulta lampante la dipendenza del Rinascimento dall'arte romana: testimonianza dell'indistruttibilità di questa salda tradizione.

Severo e la sua famiglia (193-235). — Un incendio di tre giorni che sotto Commodo (191) distrusse o danneggiò una gran parte della città e colpì particolarmente il Palatino con i suoi dintorni, dette occasione a Settimio Severo (193-211),

Fig. 1009. Lucio Vero. Louvre.

Fig. 1010. Vestale Massima. Roma, Museo delle Terme.

il primo africano che sia salito sul trono, per un'estesa attività edilizia. Oltre a numerose restaurazioni di antichi edifici (per esempio il tempio rotondo di Vesta e la casa delle Vestali sul Foro), egli innalzò il Septizonium (Septizodium) distrutto solo nel 1586 da Sisto V, una grandiosa facciata di fontana, secondo il modello dei ninfei di Asia Minore (fig. 1042), la quale si elevava con tre piani uniformi a colonne che abbracciavano tre grandi nicchie semicircolari o quadre: dinanzi v'era un grande bacino per l'acqua. Nella nicchia centrale stava un'immagine colossale dell'imperatore, le altre due contenevano certo delle cadute d'acqua. Come lo fa indurre il nome che appare anche altrove, frattanto l'intero edificio era la monumentale trasformazione di un calendario pubblico fisso (Parapegma) che rendeva visibile il dio planetario di ciascun giorno della settimana, l'immagine dello zodiaco di ciascun mese, ed altre cose ancora. Questa costruzione decorativa serviva nello stesso tempo come termine della via Appia. Al di dietro si innalzava nell'angolo meridionale del Palatino su colossali costruzioni a volta, che ancor oggi destano stupore, un nuovo grande palazzo, accanto ai palazzi più antichi restaurati; la notizia che il Septizonium sia stato concepito come ingresso monumentale a questo palazzo non è giustamente credibile. Il figlio di Settimio Severo, Caracalla (211-217), continuò nell'attività edilizia. Egli costruì sull'alto orlo del monte Quirinale (Giardino Colonna) il tempio di Serapide a cui si accedeva per una grande scalinata, un angolo del cui frontone riccamente decorato dominò per tutto il Medioevo sulla città sotto il nome di « Frontispizio di Nerone ». Ma la grandiosità degli edifici di quest'epoca tarda si rivela soprattutto nelle terme, per le quali avevano dato il modello le terme di Traiano,

Fig. 1011. Decorazione a pittura e stucco in una camera funeraria sulla via Latina.

opera di Apollodoro (pag. 554): un'unione di bagni con sale per esercizi ginnastici in una successione acconcia e precisa e nel centro l'edificio principale circondato da un' ampia piazza alla maniera di un foro. Così nel corso di un secolo in differenti posti della città sorsero cinque grandiose terme, quelle di Caracalla al sud, quelle di Severo Alessandro nel Campo Marzio, quelle di Decio sull' Aventino, quelle di Diocleziano sul Viminale, quelle di Costantino sul Quirinale: edifici a mattoni ed opera a sacco rivestiti di marmo. Quale esemplare possono servire le terme di Caracalla (Thermae Antoninianae) innalzate nel

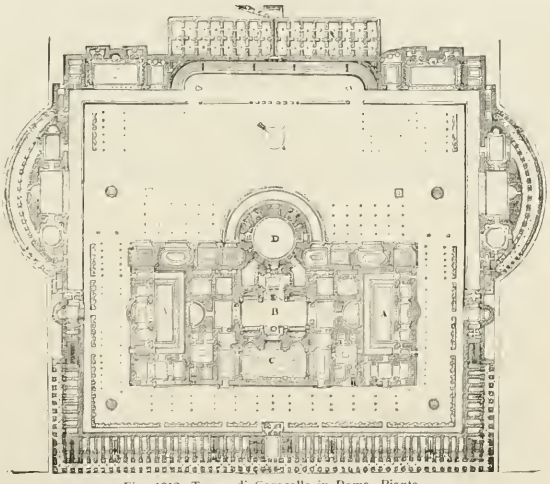


Fig. 1012. Terme di Caracalla in Roma. Pianta.
AA Portici a colonne aperti, palestre. B Sala principale (fig. 1013). C Vasca natatoria (Frigidarium). D Sala a cupola con bagno caldo (Caldarium). Tra questo e B il bagno tepido (Tepidarium).

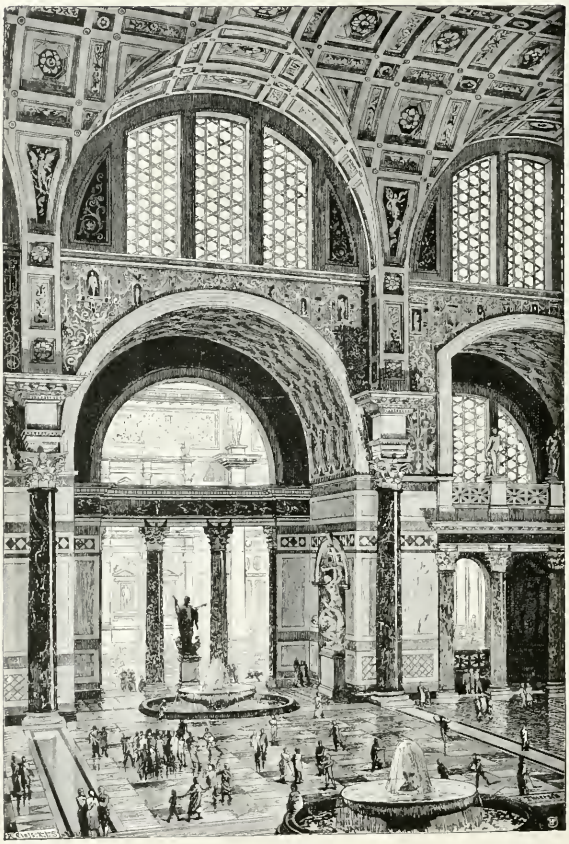


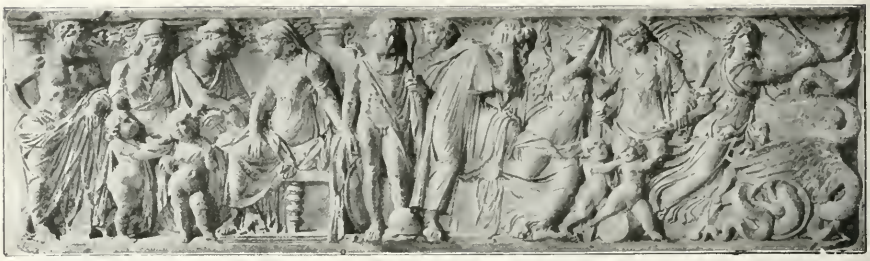
Fig. 1013. Sala centrale (B) nelle terme di Caracalla con sguardo sulla vasca natatoria (C). (Secondo Fr. Thiersch).

211-216 (fig. 1012 s.). L'edificio principale si elevava nel mezzo di un grande spazio a giardino che alla sua volta era circondato da un porticato a colonne e conteneva oltre a bagni caldi e freddi sontuosamente arredati numerose sale, che in parte poggiavano su pilastri in parte su colonne ed erano ricoperte di gigantesche volte a botte o a crociera (B) o di cupole (D). Un'innovazione importante sta nel fatto che le volte del soffitto, per lo meno in apparenza, salgono dalle colonne sporgenti e dalla loro trabeazione ripiegata ad angoli, cioè a dire la colonna viene così in immediata connessione con la volta. La restaurazione di una sala delle terme (fig. 1013) che rende chiaro ciò, riproduce anche lo svariato e ricco aspetto dell'edificio intero. Poichè accanto alla grandiosa spaziosità che desta ammirazione ancor oggi e alle gigantesche volte (la cupola D aveva 35 m. di diametro), uno degli splendori maggiori di questi edifici sontuosi romani del periodo imperiale, al quale contribuiva essenzialmente anche la ricca decorazione scultoria (pag. 465 s., 514 s.), stava nell'uso di marmi variegati, tanto per la costruzione delle colonne quanto per la rivestitura delle pareti, nell'uso egualmente del marmo e del mosaico per i pavimenti e del bronzo dorato per i soffitti. Le terme di Severo Alessandro (Thermae Alexandrinae, 227) rappresentarono un rinnovamento di quelle neroniane non lontano dal Pantheon; ad ambedue le terme l'acqua fu condotta con particolari acquedotti nuovi. Un altro edificio di buona opera in mattoni, la così detta Minerva Medica, una

fontana o ninfeo sull'Esquilino, mostra chiaramente la tendenza all'edificio centrato. L'edificio decagonale circondato internamente da grandi nicchie semicircolari passa con un'apertura di m. 23 per mezzo di una parte superiore a finestre in una cupola circolare; l'illuminazione dell'edificio circolare per mezzo della luce laterale alta è nuova per Roma. Il suo pieno sviluppo, in modo che le nicchie immediatamente assumessero la funzione di resistenza alla cupola, la costruzione centrata doveva certamente averlo per la prima volta in Costantinopoli.

Fig. 1014. Busto di Caracalla. Napoli.

In unione con la scultura appare l'architettura nei due archi onorarî che furono dedicati a Settimio Severo, il grande a tre aperture nel Foro, innalzato nel 203 dopo la guerra dei Parti, il cui attico pesante (confr. fig. 932) è occupato completamente dalla pomposa iscrizione, e la piccola porta onoraria che fu innalzata all'imperatore nel 204 vicino al Foro Olitorio dagli argentieri e dai mercanti di buoi. La scultura in complesso persiste sulle vie dell'arte antoniniana. I quattro grandi rilievi che si distendono in maniera poco soddisfacente dal punto di vista architettonico al disopra delle porte laterali basse nell'arco di Settimio Severo, rappresentano scene della guerra dei Parti nello stile della colonna di Marco Aurelio, ma in modo che le singole strisce non corrono collegate ma sono ordinate meccanicamente l'una al disopra dell'altra dentro una cornice; un'innovazione spiacevole che ricorda i cartelloni da fiera. La porta onoraria degli argentieri dispiega un'ornamentazione sovraccarica e alquanto pesante che incornicia le rappresentazioni insignificanti e mediocremente eseguite. Anche un rilievo del palazzo Sacchetti rappresenta Settimio Severo in una scena della sua funzione imperiale ricollegandosi a modelli antichi. Ma con questo imperatore per lungo tempo si arresta l'arte del rilievo nazionale romano. Per la decorazione delle terme di Caracalla materialmente si ricorre a modelli ideali, quindi a modelli greci: il gruppo rodio del Toro (fig. 829) copiato e completato con la figura di Antiope e con aggiunte ornamentali d'ogni genere (pag. 465 s.), l'Eracle di Lisippo (fig. 683) tradotto in una copia fortemente esagerata (pag. 514 s.), una Hebe (Flora) con cintura notevolmente bassa, il tutto di colossale grandezza in corrispondenza allo spazio. Di maggior importanza si rivela la scultura anche di questo periodo nel ritratto; i busti di Caracalla personificano con potenza sinistra la natura profondamente malvagia dell'imperatore (fig. 1014) ma certo a lui, che amava di esagerare con la smorfia questa truculenza del suo aspetto, piacque di essere così adulato. Nei ritratti femminili le mode più antiche di un'acconciatura artificiosa dei capelli (pag. 564) hanno fatto posto ad una disposizione più semplice; invece le imperatrici si presentano all'occasione al loro popolo nell'aspetto ideale di una Venere nuda (Giulia Soaemias nel Vaticano).



Consegna dei delittuosi doni di nozze Morte di Creusa Medea medita di uccidere i figli Fuga di Medea

Fig. 1015. Sarcofago con la rappresentazione del mito di Medea, secondo la tragedia d'Euripide. Berlino.

Sarcofagi. — Preparati da precedenti varî nell'Egitto, in Cipro (fig. 206), nel territorio fenicio (fig. 801), in Grecia (fig. 361 s., 702), in Etruria (fig. 837 s., 893), in Roma (fig. 903), i sarcofagi in marmo ornati di rilievi appaiono alla fine del primo secolo d. Cr. in corrispondenza al rito risorto di seppellire invece che di cremare i cadaveri e divengono ben presto una moda dominante. Il sarcofago romano non ha come il greco (confr. fig. 646) e in parte l'etrusco (fig. 857) la forma di casa, nè era destinato all'esposizione all'aperto come quello licio (pag. 91) ma rappresenta una cassa od un'arca la quale deve essere deposta nella camera funeraria. Da principio appaiono soltanto motivi puramente ornamentali, festoni nello stile dell'arte augustea (fig. 946), ma presso a poco dall'età adrianea o al più presto da quella di Traiano appare l'ornamento figurato. Alle volte come in Etruria sul coperchio sono rappresentati i defunti distesi (fig. 1018): riposano sul coperchio, ma per lo più bastano le scene figurate eseguite generalmente in altorilievo, che ornano il sarcofago rettangolare, più raramente ovale o tutto all'intorno o su tre lati o solo sul lato anteriore. I sarcofagi erano per lo più lavorati in massa e, come di solito, l'esecuzione tradisce soltanto la mano tecnicamente sperimentata dello scalpellino, non quella creatrice dello scultore; così anche la composizione per lo più non è stata ideata per una singola opera ma è stata tolta da taccuini di modelli e simili mezzi di aiuto ed è stata riadattata per il caso particolare, soprattutto con la trasformazione della testa, in generale solo abbozzata, in un ritratto del defunto. Perciò noi

Apollo Morte di Alcesti Eracle trae Alcesti dall'Ade

Fig. 1016. Mito di Alcesti. Sarcofago da Ostia. Vaticano.

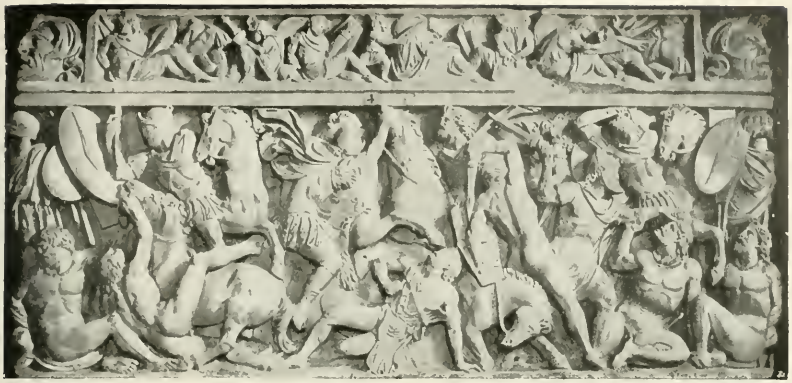


Fig. 1017. Lotta contro i Galati. Sarcofago Ammendola. Museo Capitolino.

qui possiamo riconoscere per lo più la mano di un artista in contrasto con quella dell'ottuso scalpellino. Il contenuto, come nelle urne etrusche (pag. 494), è tolto prevalentemente dalla mitologia greca; particolarmente sono favoriti dei miti tragici che ricordano la morte od hanno un significato simbolico; le rappresentazioni dionisiache o simili accennano forse alle gioie dell'al di là. Altre scene sono tratte dalla vita gior-

Fig. 1018. Achille tra le figlie di Licomede. Sarcofago. Museo Capitolino.

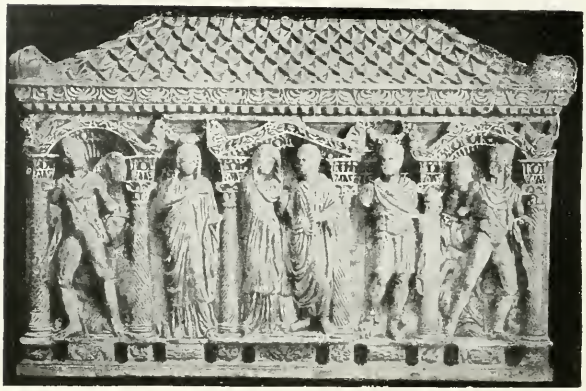


Fig. 1019. Sarcofago con scena di nozze. Del tipo di Sidamara. Firenze, Palazzo Riccardi.

naliera (corso della vita di un nobile romano, Firenze) o rappresentano avvenimenti storici al pari dei rilievi storici contemporanei; un sarcofago con battaglia di Galli (fig. 1017) lavora completamente su motivi pergameni.

Già nel periodo adrianeo si sviluppano i tipi stilistici principali. Accanto ad esempî isolati di uno stile di rilievo classicistico, come esso corrisponde alle inclinazioni adrianee (sarcofago Albani di Peleo con figure a profilo sopra un fondo liscio), prende il primo posto la narrazione continuata di un mito nelle sue scene principali. Queste talvolta alla maniera del fregio pergameno di Telefo (pag. 461) sono separate chiaramente l'una dall'altra, ma per lo più si susseguono strettamente collegate (fig. 1015 s.) secondo la maniera di rappresentazione della colonna Traiana (pag. 556 s.) in quanto che le figure con varia sporgenza di rilievo si distaccano da un fondo architettonico o paesistico leggermente accennato: si mira meno ad un' immediata chiarezza del contenuto che ad un effetto decorativo d'insieme. Questi sarcofagi narrativi costituiscono la grande massa per lo meno di quelli ritrovati in Roma. Più raramente la rappresentazione viene unita in un solo quadro d'insieme (Niobidi nel Laterano), ma sempre si mette la maggior cura in un vigoroso risalto delle figure dal fondo scuro. Sotto gli Antonini si fa valere all'occasione un carattere più realistico di netta impronta romana (fig. 1016); già ora i personaggi principali ricevono talvolta i tratti dei defunti, ciò che più tardi diviene sempre più frequente. Oltre a ciò domina nel periodo degli Antonini una forte inclinazione per il pathos che anima rappresentazioni tanto mitologiche quanto storiche (fig. 1017). L'esecuzione diviene a poco a poco più trascurata; la tecnica del trapano che comincia a prevalere anche qui danneggia la tranquillità dell'effetto. Ma tecniche e indirizzi assai diversi procedono l'uno accanto all'altro. Agli ultimi decennî del II secolo e ai primi del III appartengono i grandi sarcofagi sontuosi lavorati con accuratezza e pieni di effetto nel loro alternarsi di luci e di ombre, ma spesso poco chiari nella rappresentazione a favore del ricco effetto d'insieme, il solo possibile nell'oscurità della camera sepolcrale (fig. 1018). Presso a poco nello stesso periodo vengono di moda anche dei sarcofagi i quali di nuovo trattano il tutto come un edificio e dividono il fondo per mezzo di colonne, di archi o di altre partizioni architettoniche in una serie di campi che poscia accolgono singole statue o gruppi di carattere statuario (sarcofago di Eracle nella Galleria Borghese). Una particolare degenerazione di tali sarcofagi a membrature architettoniche la costituiscono i così

detti sarcofagi di Sidamara, con tabernacoli, la cui ornamentazione ottenuta con largo uso del trapano raggiunge un effetto ricco di luci e ombre profonde ma anche assai stancante (fig. 1019); le figure che vi sono collocate risalgono spesso a modelli greci del miglior periodo. Più bello e più puro è l'effetto d'una decorazione chiaramente illuminata, che si distacca con lavoro a traforo dal fondo scuro in un pilastro di marmo del Museo Laterano (fig. 1020).

Fig. 1020. Pilastro in marmo. Museo Laterano.

VII. — L'ARTE NELLE PROVINCE

L'importanza dell'arte tarda romana non è limitata alla città principale, di cui finora ci siamo quasi specialmente occupati, ma si estende a tutto l'impero. Lo sguardo di Augusto, come mostra il suo indirizzo di governo, era ancora essenzialmente diretto a Roma e all'Italia ed il primo secolo aveva in ciò mutato ben poco. Soltanto con la pacificazione del vasto impero compiuta da Traiano fiorì anche fuori d'Italia una più viva attività artistica. Alcuni dei monumenti, come ad esempio l'anfiteatro, il teatro, le terme, indispensabili per i Romani, li ritroviamo da per tutto. Qui noi dobbiamo ricordare soltanto ciò che nelle province batte in qualche modo una via propria.

Le province settentrionali. — L'arte aveva un compito assai differente a seconda che si trovava in territori di antica civiltà o in terre barbariche prive di una tradizione artistica. Una posizione intermedia è occupata dalla **Gallia** dove si presentarono ai Romani due civiltà assai differenti, una greca e l'altra celtica. La colonia focese di Massalia o Massilia (Marsiglia), fondata circa verso il 600, era divenuta ben presto il centro della civiltà per la Gallia meridionale e già verso il 500 era entrata in rapporto con Roma (pag. 497). La moneta di Massalia dominava nella pianura del Po e nella regione alpina; e da Massalia si diffuse pure la scrittura greca verso la Gallia come concordemente insegnano gli antichi scrittori e le epigrafi conservate. Massalia fu l'emporio e il porto di esportazione tanto per lo stagno della Britannia quanto per l'ambra del nord, e si trovava perciò in rapporto stabile con la Gallia settentrionale, dove portava la via naturale di commercio lungo il Rodano e la Saône; d'altra parte rimaneva in rapporti con i Galli emigrati nell'Asia Minore (Galati, Celti). Massalia, anche quando i Romani dal 121 a. Cr. possedettero nella regione degli Allobrogi (Delfinato) un posto avanzato che si ampliò ben presto in Provincia (118), conservò il suo carattere greco e lo mantenne anche quando, dopo la conquista di Cesare e particolarmente dopo il nuovo ordinamento della Gallia per opera di Augusto, tutta la Provincia si romanizzò rapidamente.

Altre condizioni erano quelle della Gallia settentrionale. I Celti presso a poco dalla metà dell'ultimo millennio a. Cr. ebbero una loro propria arte che dal primo luogo importante di ritrovamento sul lago di Neuchâtel si suole chiamare arte di

La Tène. Essa è l'arte di un periodo del ferro pienamente sviluppato che si ricollega all'arte di Hallstatt (pag. 12, 472) e, certo non senza influssi ionici da parte di Massalia (fig. 28), si è svolta in diversi gradi. Il suo dominio si distendeva su una gran parte della Gallia e sulla Britannia e dall'Elvezia giù lungo il Reno, ad oriente sino nella Boemia, a sud nell'Italia settentrionale. Armi soprattutto ma anche modesti utensili indicano il battagliero popolo dei Celti come creatore vero e proprio di questa arte. A differenza della tecnica a lamiere di Hallstatt, questa arte ama le forme arrotondate e i contorni vigorosi e si distingue principalmente per la sua ornamentazione a linee ondulate (fig. 1021 s.). I motivi sono poco numerosi ma per lo più di buon gusto, la tecnica è abile. Alcune opere plastiche, prima non giustamente apprezzate, si fanno qui inserire appunto a causa di questa particolare ornamentazione; notevole è un pilastro trovato presso Stoccarda, purtroppo distrutto nella sua parte superiore (fig. 1022). Come in alcuni altri esemplari primitivi più antichi qui con un'evidente tendenza ad una forma chiara e più attraente, è stato indubbiamente dato ad un « Menhir » (confr. pag. 7), con l'ornamentazione e con un avvivamento plastico, il carattere di una figura umana. Egualmente da non molto tempo sono stati riconosciuti o scoperti gli avanzi di templi gallo-romani che si trovano fino in Inghilterra e nella Germania occidentale. Erano delle alte costruzioni quadrate con tetto inclinato, circondate da un basso corridoio spazioso, che è formato per lo più da colonne tuscaniche, assai largamente disposte sopra un basso muro di parapetto: il suo tetto si appoggia alle mura di recinzione dell'edificio della cella e al disopra si aprono in esse delle finestre. Il luogo del simulacro della divinità è stabilito nel mezzo della cella. In molti casi il tutto poggia sopra un podio. Di una tale costruzione sono conservati importanti avanzi (altezza quasi 24 m., larghezza della cella quadrata all'incirca 17 m.) nel così detto tempio di Giano presso Autun. Altri avanzi hanno una pianta circolare (Périgueux), degli esemplari più antichi mancano ancora dell'esterna disposizione delle colonne, cosicchè si può considerare la loro forma come quella originaria alla quale, per imitazione di modelli italici, sarebbe stato aggiunto in modo alquanto esteriore il corridoio a colonne. Come forma originaria della casa è tradizionale della Gallia la capanna circolare; adunque anche qui la forma circolare sembra trovarsi al principio dello sviluppo. Questa arte gallica aveva opposto resistenza ad una completa ellenizzazione; non è piccola testimonianza della forza della civiltà romana il fatto che con l'avanzarsi

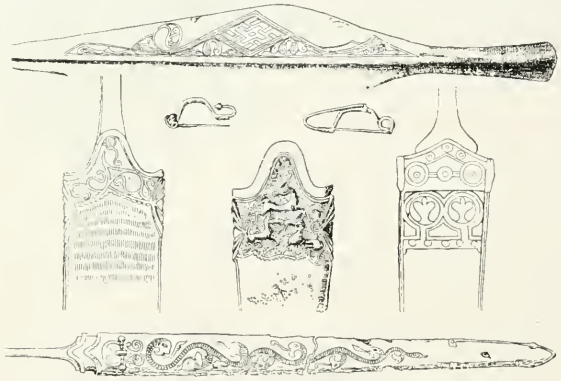


Fig. 1021. Armi e strumenti dell'arte di La Tène. (Da Vouga e Ranke).

dei Romani non solo il commercio di Massalia ma anche l'arte locale si ritrae e viene rapidamente dispersa dall'arte provinciale romana. Ad ogni modo in Massalia il carattere greco si mantiene ancora lungamente.

Tuttavia l'arte nella Gallia presenta delle caratteristiche assai nette. Uno stile artistico particolare noi lo abbiamo già trovato in St. Remy ed Orange (fig. 932, 934, 938 s.); si è tentato di porlo in rapporto con gli elementi greci di Massalia ed Arelate, anzi si sono volute riconoscere influenze anche più orientali. Ma questi monumenti mostrano al pari della più tarda architettura provinciale un carattere ellenistico che è affine a quello italico del periodo del tufo, e debbono perciò trovarsi in rapporto con questo. D'altra parte debbono essere riconosciute influenze greche dirette e perfino più lontane influenze orientali. Il bronzista greco Zenodoro (pag. 542) fuse al tempo di Nerone la colossale statua in bronzo di « Mercurius Dumias » per il santuario nazionale degli Alverni sul Puy de Dôme dove esistono ancor oggi gli avanzi di un grande tempio costruito senza arte, ma tuttavia di ricca ornamentazione come mostrano gli avanzi di marmi colorati. Zenodoro ha dei modesti compagni nei fabbricanti di numerose figurine in terra cotta con nomi greci.

Fig. 1022. Figura a forma di pilastro (menhir) da Schönbuch presso Stuttgart.
B: Prospetto. A C: Lati.

Più tardi fiorì nella Gallia una non insignificante industria metallica, e vi fiorì la fabbricazione di vasellame di vetro, chiaramente importata dall'oriente, come anche quella della « terra sigillata » proveniente da Arezzo: ambedue, trapiantatesi anche nella regione del Reno, hanno là durato sino alla fine del dominio romano. L'influenza artistica della Gallia meridionale sino al medio Reno appare anche in una « colonna di Giove » alta circa metri 9 che è tornata alla luce in Magonza (fig. 1023). Essa appartiene all'età di Nerone (prima del 67) ed è l'opera comune di due fratelli celti Samus e Severus. Una doppia base sostiene una colonna messa insieme con cinque rocchi: tutte e sette le parti sono coperte di rilievi nei quali appaiono essenzialmente degli dèi romani che sono rappresentati con evidente uso di modelli greci. Sopra il capitello stava su un'alta base una statua di Giove in bronzo di proporzioni una volta e mezzo il vero. Così è una congettura assai verosimile che questa civiltà colorita di carattere greco, condotta lungo il Rodano e la Saône sino alla Mosella, abbia esercitato influenza anche sull'arte della Gallia belgica. Nel territorio della Mosella, in Neumagen (circa 100-250), Igel (verso il 250), Arlon, appaiono accanto alle stele e agli altari funerarî che hanno assunto grandezza monumentale, assai frequentemente simili torri o pilastri funerarî a più piani come nella Provenza (fig. 938). Essi avevano da principio un carattere puramente architettonico, poscia fortemente ornamentale, sino a che all'ultimo (così in Igel, fig. 1024) furono coperti per intero con rilievi completamente dipinti che rappresen-

Fig. 1023. Colonna di Giove in Magonza. Lato destro.

tano la vita degli abitanti con tutte le loro particolarità: l'insegnamento scolastico (fig. 1025), il pagamento di canoni e di debiti, la preparazione delle stoffe e il loro trasporto su carri e su zattere, il trasporto del vino sulla Mosella sotto la guida di un timoniere brillo e simili scene. Il tutto è presentato con uno stile realistico pieno di vita che, in accordo al materiale benessere di cui godeva allora la popolazione, accentua unilateralmente le condizioni di una vita agiata. Scene mitiche appaiono nel monumento di Igel ma del resto sono rare.

Fig. 1024. Monumento dei Secundinii in Igel presso Treviri.

I monumenti religiosi presentano, in parte corrispondenti a queste concezioni, gli dèi celti che sono chiaramente di fantastica concezione. Sono tipi che noi possiamo immaginare sorti in un tempo anteriore anche preromano e sotto influenza greca come nel caso di Cernunnos in un rilievo di Reims (fig. 1026), il quale con le corna di cervo è accoccolato alla maniera celtica fra gli dèi Apollo e Mercurio e versa la sua ricchezza. Inoltre è particolarmente da menzionare un dio a tre teste e un serpente a testa di ariete. Anche un dio Esus menzionato nella tradizione letteraria appare in vestito di lavoro, in atto di tagliare un albero accanto alla rappresentazione di un toro con tre gru: l'iscrizione conservatane di Tarvos Trigaranus sembra solo descrivere di fatto questa enigmatica immagine senza spiegarla. Spesso si è conservato il culto delle madri o matrone celtiche con degli speciali nomi locali; le loro figure sono di rado così buone come sulla pietra di Rödingen presso Iülich (fig. 1027). Dal I secolo gli dèi celtici assunsero costume romano, forse anche in seguito alla soppressione ordinata da Tiberio e da Claudio del Druidismo e abitualmente, a causa di una comparazione assai superficialmente motivata (interpretatio romana come dice Tacito),

Fig. 1025. Scena di scuola da Neumagen, Treviri.

perfino nomi romani. Il dio Silvano ha prestato dei tratti al dio Sucellus con la mazza (fig. 1028), Vesta alla dea equina seduta Epona, Giano forse a quel dio a tre teste. Il dio principale gallico (Esus?) è divenuto Mercurio ed è volentieri contraddistinto dal gallo nazionale; il suo attributo comune, la borsa, lo caratterizza nello stesso tempo come il dio romano del commercio. Ma egli riceve anche come compagna una dea gallica Rosmerta, Apollo una dea Sirona, Silvano-Sucellus una dea Nantosvelta (fig. 1028), Dispater una dea Herecura; solo Giove rimane costantemente isolato. Nel III secolo acquistano maggiore importanza gli dèi celtici già ricordati da Cesare, Marte ed Ercole. Dalla fine del II secolo vengono in uso nella regione celtica del Belgio, sull'alto Reno e nella regione germanica degli Agri Decumates le colonne dette dei « Giganti » (fig. 1029). Su una base con quattro dèi (« pietra dei quattro dèi ») poggia per lo più una seconda base più piccola con gli dèi dei sette giorni della settimana, di cui si diffuse allora il culto; al disopra si eleva un'alta colonna coronata da un gruppo nel quale un cavaliere, per lo più barbato, balza sopra un « gigante » disteso al suolo. Il cavaliere ha spesso l'attributo della ruota del dio gallico del fulmine e una volta è armato anche del fulmine o della lancia: lo si chiamerà Juppiter e appunto a causa del suo contorno cosmico (giorni della settimana, stagioni dell'anno) deve qui considerarsi come il dio del cielo. È chiaro che queste colonne si riattaccano ad opere più antiche, come la colonna di Giove a Magonza (fig. 1023), con la cui cerchia di rappresentazioni hanno stretto contatto. Con la metà del III secolo spariscono le « colonne dei Giganti » e verso la fine decade tutta l'arte gallico-romana.

Fig. 1026. Rilievo gallico dedicato a Cernunnos. Reims.

Fig. 1027. Rilievo con figure di matrone, da Rödingen. Mannheim.

Fig. 1028. Sucellus e Nantosvelta. Da un altare di Saarburg. Metz.

Fig. 1029. - Colonna del Gigante » da Merten. Metz.

Nel III secolo Treviri, che fu frequentemente sede degl' imperatori, ebbe il suo periodo di splendore, soprattutto verso la fine del secolo sotto Costanzo e Costantino. Come da per tutto nell'impero romano furono allora più saldamente fortificate le città contro i barbari che divenivano sempre più minacciosi. La porta settentrionale della città, che è conservata, la « Porta Nigra » (fig. 1030), è un'opera imponente di questo periodo (dopo il 260, confr. fig. 1058), di maggior ricchezza delle porte di Roma, e dove la mancanza dell'ultima rielaborazione, appunto come nella Porta Maggiore di Roma (pag. 540), accresce l' energia e la fierezza dell' impressione. Un palazzo imperiale, terme, un anfiteatro ed altri edifici sorsero nella città. Tutto all'intorno furono stabilite delle ville, talvolta edifici domestici (villæ rusticæ) aggruppati intorno ad un cortile, talvolta luoghi di piacere con lunghi porticati solatii, con pitture parietali, con splendidi pavimenti a mosaico (fig. 1031), con ricca decorazione scultoria: esse erano provvedute di finestre a vetri (sopra pag. 542) come anche di apparecchi di riscaldamento adatti per il nord, che riparavano nello stesso tempo le case dall' umidità. Anche bagni ed altri edifici indispensabili per i Romani si trovano dapertutto.

Un quadro del tutto differente è presentato dalla **Germania** romana. I Vosgi, lo Hunsrück e l' Eifel costituiscono una linea netta di divisione. La valle del Reno e il paese alla sua destra sino al « Limes », cioè gli « Agri Decumates », non avevano nessuna antica civiltà artistica, là dove gli abitatori celti non avevano apportata la loro. Esso era il confine militare dell'impero più fortemente presidiato. La gran massa dei monumenti è costituita dalle pietre funerarie militari fatte sui modelli italici (fig. 1032); accanto ad esse vi erano immagini delle divinità e rilievi votivi, che per lo più si riattaccavano al culto delle legioni o dei commercianti. La grande invasione di dèi stranieri (Serapide, Giove Dolicheno sul toro, Cibele) accenna all' influenza sempre maggiore dell' Oriente; in nessun luogo, quanto nella valle mediana del Reno si trovano tanti templi e tante immagini grandi e particolarmente detta-

Fig. 1030. La « Porta Nigra » in Treviri. Veduta esterna.

gliate del dio solare persiano Mitra che uccide il toro (fig. 1033), il più pericoloso concorrente della religione cristiana. Anche il dio celtico del cielo con le sue colonne dei Giganti appare qui frequentemente (pag. 581). Vasellame in argilla era preparato in varî luoghi, ma Colonia esercitò con particolare splendore la fabbricazione dei vasi di vetro, in parte di forme assai artistiche (fig. 1034). Di bagni si è assai bene conservato un doppio stabilimento in Badenweiler.

Fig. 1031. Scene dell'anfiteatro. Mosaico della villa di Nennig.

Alquanto differenti erano le condizioni nei paesi danubiani della **Rezia**, del **Norico** e della **Pannonia** già per il fatto che i soldati, specialmente nelle due prime regioni, non avevano una grande importanza. I periodi dell'arte di Hallstatt e di La Tène (pag. 472, 577 s.) erano già da lungo tempo passati. Così nelle regioni delle Alpi e del Danubio, che dal tempo di Augusto appartenevano all'impero ma che solo gradualmente furono romanizzate, Roma fu di nuovo l'importatrice di tutte le ispirazioni artistiche, e ne fu naturale mediatrice dal mare attraverso i valichi orientali alpini la città di Aquileia che era allora in gran fiore. In tutte queste regioni fu specialmente l'architettura ad apportare qualche cosa del tutto nuova agli abitanti, giacchè le capanne rotonde e le case locali, quali ci sono mostrate dai rilievi delle colonne di Traiano e di Marco Aurelio, erano di una semplicità assai primitiva. Spesso si trovano come nella Provenza dei monumenti funerarî a più piani; dei sepolcri più piccoli vengono coronati con una piramide alla maniera del monumento di Igel (fig. 1024). Un esempio particolare del modo in cui la scultura romana influiva sui marmorarî provinciali lo offre il « Guerriero norico » di Cilli (Celeja); si possono richiamare alla mente i rilievi del « Tropaeum » traianeo di Adamklissi (pag. 553).

Fig. 1032. Pietra funeraria di un soldato. Strasburgo.

Nella **Britannia** le condizioni erano presso a poco simili a quelle della Gallia settentrionale. Del predominio della civiltà celtica di La Tène anche qui danno testimonianza i ritrovamenti, soprattutto dei belli oggetti di ornamento e delle armi. Uno scudo di bronzo, di un'arte piena di gusto, e già vicino all'età romana, ornato con ornamenti plastici e di smalto rosso (trovato nel Tamigi presso Battersea) rappresenta in un modo particolarmente attraente questa tecnica prediletta nel territorio celtico. Essa si sviluppò più tardi con maggiore ricchezza di colori, a quel che sembra appunto in Britannia, ed ebbe influenza anche sul commercio romano. Nell'architettura del periodo più antico non dobbiamo attenderci nessuna grande creazione; predominò la capanna circolare con un materiale

Fig. 1033. Monumento di Mitra, da Osterburken (verso il 250). Karlsruhe.

deperibile fino a che con la conquista per opera di Claudio si introdussero la tecnica e la forma romana. È stato già ricordato (pag. 578) che il tempio gallo-romano è anche qui rappresentato. La stazione di Calleva (Silchester), che è stata ora messa completamente allo scoperto, mostra realmente un incrocio di strade di tipo ippodameo (pag. 307) del tutto regolare, con Foro nel mezzo, ma esso sembra distendersi senza rigidezza di tracciato sopra una quantità di grandi e piccole case di campagna e ville sparpagliate liberamente ed irregolarmente in mezzo ai campi: fronti di strade e case di città mancano. L'intera stazione è circondata con un muro poligonale irregolarmente disposto, che taglia le strade nel modo più arbitrario e che si palesa perciò come una fortificazione posteriore di questa stazione campestre costretta in un'antica forma di città. Anche Venta Silurum (Caerwent) mostra, ad ogni modo con una disposizione rettangolare del muro, un simile carattere, cosicchè si può considerare questa sparpagliata disposizione delle abitazioni come un tratto particolare della regione. Le ville, talvolta assai grandiose, si distinguono per i ricchi pavimenti a mosaico (confr. pag. 582). La plastica non ha nessuna grande importanza: delle opere importate, delle pietre funerarie nelle quali si può riconoscere la mano di un marmorario della metropoli, si trovano accanto a sculture rozze e provinciali, le quali tuttavia sempre sono sotto l'influenza delle forme classiche e tendono verso di esse. Di un'arte indipendente e originale difficilmente si può osservare qualche cosa.

Fig. 1034.
Vaso di vetro da Colonia.

La **Spagna** non è ricca di monumenti romani. Tra i più importanti sono dei grandiosi ponti sopra vallate di fiumi profondamente incassate (Alcantara, pag. 553, Merida) e dei grandi acquedotti (Segovia, Merida, Tarragona), in parte eseguiti in granito. In Merida (Augusta Emerita) vi è anche l'avanzo di un arco onorario, egualmente là ed in Sagunto è conservato un teatro: in Tarragona (Tarraco) si hanno delle grandiose mura di città. Italica, il luogo di nascita di Traiano e di Adriano, ha restituito dei grandi

mosaici. In complesso anche la Spagna offre poche particolarità notevoli.

Se l'**Africa** romana, soprattutto l'antica Numidia, oggigiorno è una delle regioni più ricche di rovine, questi avanzi testimoniano quasi esclusivamente del grande fiore in cui fu dal tempo di Traiano questa regione benedetta dalla natura, uno dei granai di Roma: essa tocca il suo culmine nei primi decennî del III secolo. È il medesimo periodo nel quale giungeva al predominio la letteratura africana. Se certamente il cosiddetto arco di Traiano in Thamugadi (Timgad, fig. 1035) segni per la « Pompei africana » nonostante l'iscrizione dell'edificio dell'anno 100 il principio di questa fioritura è cosa controversa. Il suo aspetto straordinariamente ricco, quasi barocco, lo assegna piuttosto al periodo degli Antonini ed anche le colonne che sporgono liberamente con la loro trabeazione a sperone aggettante, apparsa già altrove nel periodo di Adriano (fig. 991, 996 s.), sono comuni negli archi onorarî africani solo dal tempo di Marco Aurelio e poscia certamente sono assai amati nei maggiori dei circa settanta archi dell'Africa. Un tetrapylon o arco di Giano dell'età di Caracalla si trova a Theveste (Tebessa). Fra i templi il Campidoglio, il tempio principale di Thugga (Dugga), costruito in pietra, conserva le forme tradizionali, ma ad ogni modo con fregio e frontoni gonfi; delle innovazioni singolari e appunto non felici presenta invece il tempio ben conservato di Tebessa (fig. 1036). È un tempio su podio, prostilo, di ordine corinzio con epistilio coperto interamente di pesanti rilievi, cioè bucranî disposti a mo' di metope sopra le colonne e tra esse aquile con serpenti. Il coronamento è dato da un attico con trofei, cornucopie, festoni intrecciati, che sembra accennare a un tetto a padiglione o piuttosto a un tetto piatto. Una costruzione barocca è offerta anche dal tempio di Esculapio dell'età di Marco Aurelio in Lambaesis; lo stile dorico del vestibolo a quattro colonne e la scala ricurva dentro un atrio se-

Fig. 1035. L'« arco di Traiano » in Timgad.

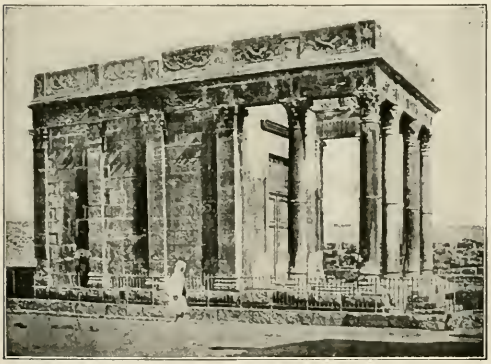


Fig. 1036. Il tempio di Tebessa.

Fig. 1037. Rilievo del monumento di Philopappos in Atene.

micircolare sono egualmente insoliti.

In Timgad è stata rimessa alla luce con grande chiarezza una pianta di città, nella vicina Lambaesis un accampamento. Anfiteatri, teatri, bagni, fontane ed acquedotti, cisterne, ponti danno un quadro completo degli edifici africani. Il tratto fondamentale è una sobria limitazione a semplici costruzioni con massi squadrati, con pochi membri ornamentali, e perciò l'effetto un po' nudo riposa più sulla massa che sui particolari. Là dove appaiono gli ornamenti essi rivelano in generale un gusto piuttosto grossolano. Tra le tombe sono preferite particolarmente le torri a più piani, talvolta con tetto piramidale (confr. fig. 1045). In Uthina (Udna) è tornata alla luce una grande villa (dei Laberii?): la casa presenta qui come dapertutto nelle ville non la forma romana ad atrio ma quella greca a peristilio (pag. 411). In quella villa si sono trovati non meno di 67 pavimenti a mosaico che hanno una parte principale nell'arte africana. Spesso essi rappresentano la vita degli abitanti, cavalli, cacce, fiere, ecc., non di rado vi si trovano richiami egizî (confr. pag. 449). La scultura offre tratti poco particolari. I rilievi sono rari, i ritratti e i simulacri degli dèi sono più frequenti. Tutti rivelano il solito carattere romano. Tra gli dèi Saturno rappresenta i differenti dèi locali Baal. Verso la metà del III secolo col decadere della provincia decade qui anche l'arte.

Egualmente la Libia, da quando con la conquista italiana è stata aperta ad una sistematica esplorazione archeologica, ha cominciato a rivelare la sua grande ricchezza di monumenti romani di età imperiale. Per la Cirenaica siano qui ricordati avanzi di edifici in Tolmeta (Ptolemais) e Tocra ma in modo particolare quelli di Cirene (ricostruzione del tempio di Apollo, tempio di Giove, tempio di Cesare e Roma, tempio di Adriano, i portici del Foro, la porticus Augusta e le terme). In Tripolitania, oltre all'arco quadrifronte di M. Aurelio in Tripoli, si hanno avanzi romani di un tempio a Aasab, monumenti funerarî sulla strada da Aasab a Mizda e un centro di importanti rovine è Sabratha (Abrotonon) dove si riconoscono un tempio, un teatro, un anfiteatro, le terme. Ma a superare per grandiosità e stato di conservazione quelli di tutte le altre città costiere dell'Africa romana sono destinati i monumenti di Leptis Magna, della città natale dell'imperatore Settimio Severo, che scavi in corso stanno liberando dalle dune sotto cui sono sepolti. Forse già prima del regno di Settimio Severo la città era stata dotata di alcune delle sue costruzioni nelle quali è sempre da ammirare la provvidenza della civiltà romana verso i suoi soggetti. Infatti oltre alle mura di difesa e alle strutture del porto, vi sono acquedotti, cisterne, un teatro, un circo, delle terme e ricchi porticati del Foro. Per magnificenza occupa il primo posto un edificio nel quale

sembra che si debba riconoscere il palazzo imperiale. Per gratitudine al loro imperatore i cittadini di Leptis gli innalzarono un arco onorario quadrifronte decorato di sculture.

Anche questa parte dell'Africa romana rivela una particolare passione per le statue decorative in marmo. Tra quelle tornate alla luce dal suolo di Cirene e Leptis Magna vi sono ottime copie di capolavori dell'arte greca di età classica o del periodo ellenistico. Dell'arte tutta romana dei mosaici pavimentali ha restituito splendidi esemplari la villa in Dar Buk Ammera presso Zliten.

Grecia. — Mentre nelle province finora esaminate Roma fu l'introduttrice e la fondatrice di una nuova arte, le cose stanno diversamente nelle antiche regioni di civiltà dell'oriente. Ad ogni modo la Grecia era troppo impoverita per poter condurre a termine da se stessa delle grandiose intraprese artistiche: come già nel periodo ellenistico essa si vide costretta a rivolgersi alla liberalità dei suoi protettori, specialmente per gli edifici. Chi abbia sostenuto le spese della ricostruzione con la quale nel 60 d. Cr. il teatro di Dioniso in Atene ricevette una scena romana bassa, non si può più indurlo dall'iscrizione dedicatoria a Dioniso Eleuthereus e all'imperatore Nerone. La decorazione a rilievo della scena, che più tardi fu di nuovo riadoperata sull'antico posto, è in parte ancora conservata; il suo stile e la intenzionale scalpellatura di una figura, evidentemente di Nerone come Apollo (pag. 542), confermano l'età della sua creazione. Ancora sotto Traiano (circa verso il 115) fu innalzato sulla collina del Mouseion al sirio Philopappos, l'ultimo discendente dei principi di Commagene un grandioso monumento con statue di Philopappos tra l'ultimo re di Commagene, Antioco IV e il primo re sirio Seleuco: adunque per il contenuto ricorda il Nemrud-Dagh (fig. 808). Un grande rilievo al di sotto presenta il principe spodestato e cittadino ateniese come console romano sul carro, accompagnato dai littori (fig. 1037). In maniera grandiosa Adriano esercitò la sua devota ammirazione per Atene, dove egli due volte trascorse l'inverno (124-25, 128-29) per mezzo di una serie di edifici, di templi diversi, di un ginnasio, di una biblioteca con grande portico all'intorno (« Stoa di Adriano »), ma soprattutto per mezzo dell'Olympieion dedicato nel 129 (fig. 710) e della « città di Adriano » con la sua porta (fig. 996), della quale già facemmo parola sopra (pag. 563). Anche nel resto della Grecia Adriano profuse la sua liberalità di costruttore; per un nuovo bagno in Corinto, da lui costruito, fu impiantato un particolare acquedotto che scendeva dal lago di Stymphalos. Nel periodo degli Antonini si acquistò simile fama il ricco Erode Attico con le sue costruzioni in diversi luoghi della Grecia e dell'Asia Minore. Ce-

Fig. 1038. Ritratto. Marmo. Atene.

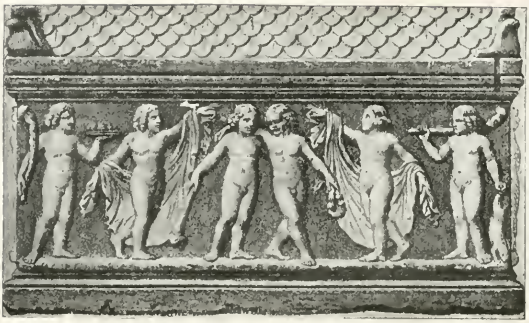


Fig. 1039. Sarcofago greco da Patrasso.

lebre era la sua villa, riempita di opere d'arte, in Kephisia presso Atene. Egli provvide lo stadio di Delfi con sedili in pietra, e quello di Atene con sedili in marmo, una magnificenza finora inaudita. Sotto l'angolo sud-ovest dell'Acropoli egli innalzò verso il 160 in onore della moglie morta Regilla un teatro coperto (Odeion) i cui avanzi ad arcate sono rimasti una delle più pittoresche rovine dell'Atene moderna (fig. 500, 52); un simile Odeion egli fondò anche in Corinto. In Olimpia, di cui l'Altis era stato già prima arricchito con una casa di Nerone e un sontuoso propileo meridionale, Erode costruiva una fontana (fig. 458 E), un'esedra, che secondo l'opinione corrente ma non dimostrabile sarebbe stata coperta a volta con una mezza cupola e per l'impressione della mole avrebbe superato perfino il tempio di Zeus. Per il santuario di Asclepio in Epidauro (pag. 338 s.) un senatore Giulio Antonino si sarebbe fatto benemerito con un notevole numero di piccole costruzioni, che in gran parte si possono additare ancora oggi: soprattutto fu molto ampliato in età romana il frequentatissimo santuario.

Nel colosso di Zeus dell'Olympieion di Atene Adriano cercò di far rivivere l'antica tecnica dell'oro ed avorio ma in ogni modo senza durevole successo; Erode lo imitò anche in questo nella Tyche di un piccolo tempio presso lo stadio e in un grande gruppo del santuario Istmio, che rappresentava Poseidon e Anfitrite in carro accompagnati da Tritoni e che poggiava su una base ornata di rilievi. Le statue furono soprattutto create in grande quantità, ad esempio per l'Olympieion di Adriano e per l'esedra di Erode in Olimpia. In Delfi è tornata alla luce una statua di Antinoo, in Patrasso sono stati trovati due busti di lui creati secondo lo stesso modello, in Olimpia molte statue-ritratti, in Atene tra le altre due statue loricate femminili opere di Jason con simboli dell'Odissea (Scilla, Eolo, Polifemo) e dell'Iliade, destinate alla decorazione della biblioteca di Adriano; ma la maggior parte delle statue conservate differiscono da quelle trovate altrove per una lavorazione del marmo alquanto più corrente. Tra i ritratti ve ne sono alcuni assai caratteristici e tra essi ve ne sono di quelli che si distinguono per un'espressione di pathos ed un vivace effetto di ombre (fig. 1038).

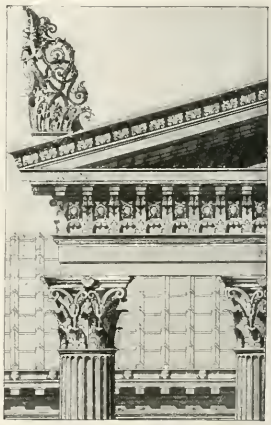


Fig. 1040. Dal Traianeum di Pergamo.

Che le tradizioni più antiche dell'arte non fossero andate completamente perdute lo mostra un gruppo di sarcofagi attici, presso a poco dell'età degli Antonini, i quali in netto contrasto con la maniera affollata dei sarcofagi romani conservano uno stile tranquillo e presentano graziosi motivi volentieri valendosi delle figure di fanciulli (fig. 1039). Anche là dove i sarcofagi greci trattano miti come i romani, essi conservano il loro particolare carattere e danno grande peso al ricco profilo in alto e in basso e adoperano anche cariatidi negli angoli come incorniciatura. Col III secolo anche la scultura greca per lo meno per noi è spenta. Sul limite di confine stanno le figure isolate di significato mitologico e di carattere decorativo (ora al Louvre con le quali era ornato l'attico di un colonnato (Incantada) in Tessalonica (Salonicco).

Fig. 1041. Antinoo in figura di Silvano, opera di Antonianos. Roma.

Asia Minore. — L'Asia Minore, la quale per secoli era stata il teatro di lotte accanite, godè dal tempo di Augusto un periodo altrettanto lungo di pace, nel quale la terra dalle « Cinquecento città », che si confortava della lontananza dai grandi avvenimenti mondiali con meschine rivalità locali, ma che nello stesso tempo rimaneva la principale rappresentante della civiltà e della letteratura greca del tempo, dispiegò una grande attività almeno nell'architettura. Nell'Asia Minore per la prima volta sorse (25 a. Cr.) il culto di Roma e di Augusto (pag. 520) del quale dà testimonianza il tempio di Ankyra celebre per la sua iscrizione (il cosiddetto testamento di Augusto): la sua decorazione ricca ma misurata è piena di gusto. Della ricostruzione dello Smintheion facemmo parola sopra (pag. 165, 358 s.). Il maggiore slancio qui come nell'Africa avvenne tuttavia soltanto nel II secolo e si estese anche al III. Il tempio adrianeo di Zeus Philios e di Traiano in Pergamo (fig. 1040, confr. 746), un periptero corinzio su podio con profondo vestibolo, il quale dalla sua alta terrazza a volte sotterranee dominava acropoli e città, sta al principio di questo sviluppo; egualmente il tempio nella città frigia di Aizanoi, un periptero di pianta greca,

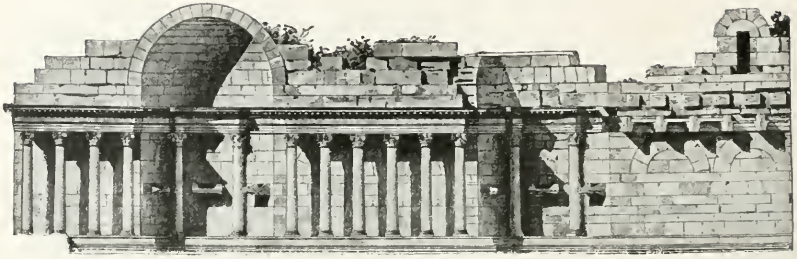


Fig. 1042. Ninfeo in Side. Veduta di un lato. (Niemann).

che eccezionalmente era costruito secondo le regole di Hermogenes (pag. 405, 408, 501) in stile ionico e che era collocato in mezzo ad un ampio cortile a portici, appartiene al tempo di Adriano. Ambedue i templi hanno la particolarità che il fregio invece del solito ornamento a tralci correnti presenta una serie di decorazioni erette a modo di mensole (fig. 1040), ciò che è inusitato in Roma ma ritorna in varie forme in oriente, ad esempio in Baalbek. Presso a poco dal periodo flavio sino a quello antoniniano appare anche un gruppo di scultori della città caria di Afrodisia, i quali lavorarono per la maggior parte per l'Italia e in Italia ma anche ad esempio per Priene, Olimpia, Siracusa, Creta. Essi erano principalmente dei copisti; così Aristeas e Papias copiarono due Centauri in marmo nero per la villa di Adriano (confr. fig. 833). Una bellissima opera originale è il rilievo di Antinoo opera di Antonianos (fig. 1041) scoperto in Lanuvium. Questo è l'ultimo gruppo omogeneo di artisti che noi conosciamo per quanto non sia del tutto unitario nello stile. Del periodo antoniniano sono tornati alla luce in Efeso avanzi di un grande monumento, i quali danno una testimonianza non disprezzabile dello stato della scultura (confr. pag. 567).

Una fioritura dell'attività architettonica non si ebbe soltanto nelle antiche capitali, quale Pergamo, Efeso e Mileto, di cui è stata cominciata l'esplorazione con grande successo, e Smirne, ma anche nelle regioni di montagna più isolate, dove spesso è possibile riconoscere nella sua maggiore completezza tutta la varietà di edifici, dei quali non poteva mancare allora neanche una città di provincia. Siano qui ricordati come esempio Assos, Perge, Termessos, Kremna. Dei porticati a colonne sogliono accompagnare le strade principali che spesso, come in Priene (fig. 662) od in Nicea (pag. 378 s.), si tagliano ad angolo retto. Delle piazze di mercato e dei mercati di erbaggi, circondati da portici, delle basiliche, dei ginnasî e degli ippodromi, dei teatri nei quali ha

Fig. 1043. Tempio in Termessos. (Niemann).

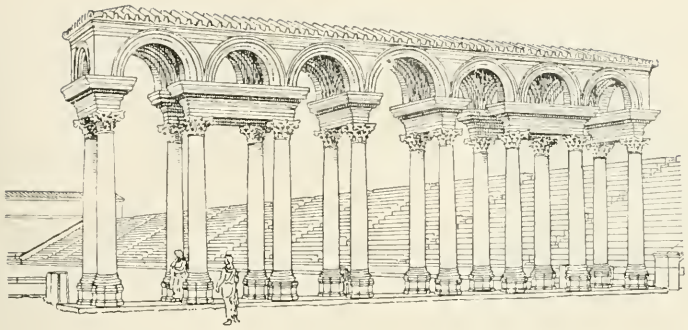


Fig. 1044. Porta d'ingresso allo stadio. Mileto. (A. von Gerkan).

una grande importanza la copertura a volta e dei castelli d'acqua (ninfei) non sogliono mancare. Dei teatri come quello di Aspendos che è riccamente ornato e ben conservato, dei lunghi ninfei dalle molte nicchie come quelli di Side in Panfilia (fig. 1042), di Aspendos, di Mileto, la biblioteca di Efeso costruita sotto Traiano con ricca facciata superano l'ordinario. La porta adrianea della città di Adalia coi suoi tre archi spaziosi è stata già da noi ricordata (fig. 997); un'altra è conservata in Patara ed un'altra assai caratteristica a due piani si trova in Efeso. I templi a podio sono rari. Dei monumenti funerarî sono particolarmente frequenti quelli a forma di sarcofago; nella Licia e nella Panfilia essi sono spesso collocati in nicchie o in piccoli edifici a colonne. Là dove si tratta di edifici di semplice utilità pubblica appare la costruzione a blocchi squadrati senza ornamentazione; gli edifici in mattoni sono delle rare eccezioni. Lo stile corinzio costituisce ora la regola dell'Asia Minore, alle volte con capitelli compositi oppure con capitelli di foglie di palma sopra un calice di foglie di acanto. Il fregio riceve spesso, specialmente se è ricoperto di tralci, un profilo panciuto, più di rado un profilo centinato ad esse. È caratteristico che lo stile ionico tradizionale è quasi completamente sparito, come anche naturalmente il dorico, il quale appare una volta in Termessos in una casa privata. Affini soltanto esteriormente alle forme doriche sono le colonne delle tombe rupestri paflagonie (confr. fig. 185 s.), per le quali sempre più si fa viva l'impressione che siano piuttosto architetture provinciali di età romana che non costruzioni realmente antiche. Per additare ancora altre particolarità, il fusto della colonna è ora spesso completamente liscio, soprattutto nell'uso di marmi variegati, più di rado è scanalato a spirale. Una forma appunto non bella di trabeazione (confr. fig. 1043) è determinata dalla tendenza di dare ai singoli passaggi, soprattutto a quello mediano dei templi, una particolare larghezza ed anche altezza; si spezza l'epistilio orizzontale sul tratto di un intercolumnio e si eleva al disopra di questa interruzione un arco che di conseguenza riceve il profilo dell'architrave (confr. pag. 419s.) e con le sue estremità, corrispondentemente al senso classico delle forme, riposa sulla trabeazione orizzontale. Un sentimento del tutto diverso si rivela se la trabeazione orizzontale non viene spezzata ma viene condotta in alto a forma di arco con curva o con piegamento. Questa trabeazione che per l'occhio ha un effetto

Fig. 1045. Tomba in Hâss.

meno stabile, meno tettonico si trova non di rado anche nell'incorniciatura di nicchie semicircolari (confr. fig. 1049 o altrove spesso in Baalbek). Un'applicazione straordinariamente particolare questi elementi l'hanno trovata nella grandiosa porta d'ingresso allo stadio di Mileto (fig. 1044): una doppia fila di colonne in parte nella sua lunghezza, in parte trasversalmente è coperta con una trabeazione spezzata, la quale non si stende mai sopra più di due colonne; al disopra, alla maniera di un attico, è disposta una serie di sette archi, cosicchè cinque intercolumnî divengono degli alti passaggi coperti a volta e i tratti della trabeazione collocati trasversalmente, accorciati nel prospetto, fanno l'effetto dei capitelli d'impostazione nelle arcate a colonne. Un grande ninfeo in Mileto, la cui costruzione capricciosamente originale non si adatta bene alla tradizione della sua origine traianea, presenta una facciata a nicchie, in tre piani, con edicole sporgenti, formate ciascuna con due colonne o pilastri, i quali sono così disposti che quello di sopra collocato sempre nello spazio intermedio dei due sottostanti spezza intenzionalmente gli assi verticali della costruzione. Anche la ricca costruzione già ricordata dell'edificio della scena del teatro di Aspendos, innalzato da Zenone al tempo di Antonino Pio, presenta un'architettura a due piani di simili edicole con timpano rettilineo o curvilineo e coppie di colonne sporgenti (confr. fig. 991), un motivo che torna nelle numerose nicchie della parete: il frontone centrale del piano superiore è troncato da ambedue i lati e rientra notevolmente con la sua parte centrale, dal che ne sorge un disgradevole effetto barocco. Questi ultimi motivi delle città panfilie, che con maggiore misura appaiono anche nel ninfeo di Mileto e nella biblioteca di Efeso, li ritroveremo ancora più sviluppati perfino nella Siria; e dobbiamo domandarci se appunto non provengano di là.

Siria. — Affini in molti punti alle costruzioni di Asia Minore, i numerosi edifici della Siria rappresentano tuttavia un gruppo a sè. Anche se quasi nulla è giunto a noi delle città di origine ellenistica, ad eccezione di Apameia (Kalât el Mudik), grande è il numero di centri di rovine di epoca romana che per lo più anche qui appartengono al II e al III secolo. Heliopolis (Baalbek)

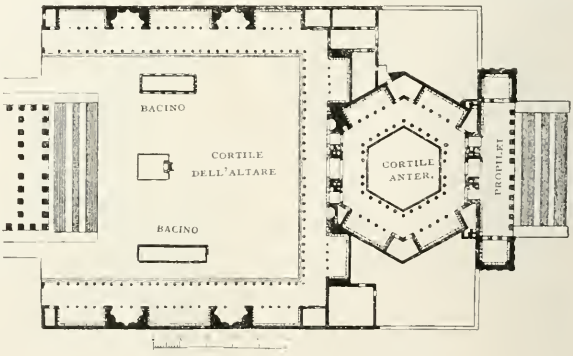


Fig. 1046. I cortili del grande tempio in Baalbek.

sotto l'Antilibano alle fonti dell'Oronte e del Leonte e la città del deserto Palmyra (Tudmur), la capitale d'un regno proprio, sono da lungo tempo conosciute; un altro gruppo di città, Bostra nel Hauran, Gerasa (Dgeras), Philadelphia (Amman, Philippopolis (Sciuchbe) ed altre, si trova nella regione orientale del Giordano; il termine a sud è dato da Petra, la città dei Nabatei (pag. 451). La disposizione generale di queste città (confr. pag. 378 ss.), se se ne toglie la mancanza del mercato centrale, rassomiglia a quella comune nell'Asia Minore e nell'Africa; spesso anche qui si è tratti a ricordare Nicea. Delle piazze rotonde circondate da portici spesso sono aggiunte alle porte principali. I porticati a colonne non hanno eguale forma in tutta la loro estensione, talvolta sono interrotti da edifici sporgenti e per mezzo di archi stradali conducono alle vie trasverse. I crocicchi sogliono essere contraddistinti da un « tetrapylon » (o arco di Giano) più di rado da una sola colonna. Particolarmente chiari appaiono questi tratti nell' accampamento di Diocleziano in Palmyra, il cui edificio principale (« Principia ») mostra una sorprendente monumentalità del santuario militare, soprattutto in confronto con quelli di Germania, e che nello stile si differenzia altrettanto singolarmente con le sue forme normali dal palazzo di Diocleziano in Salona (Spalato) con le sue arcate a colonne. Una grande magnificenza si dispiega nei ninfei, che non hanno più la forma di fronti distese come nell'Asia Minore (fig. 1042), ma quella di una grande abside (come in Olimpia, fig. 458 E), alla quale si aggiungono anche altre piccole nicchie. Sono degne di menzione le torri funerarie, a cui stanno a lato anche dei templi funerarî; un tempio funerario di Hâss (fig. 1045) conserva chiaramente il ricordo del Mausoleo. Nelle città insulari (Arados, Tyros) la ristrettezza dello spazio apportò un' altezza turriforme delle case la quale viene paragonata con quella degli edifici di Roma.

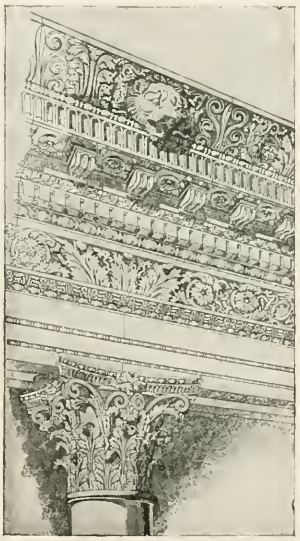


Fig. 1047. Dal cortile dell'altare in Baalbek.

I templi, a differenza di quelli di Asia Minore, sono quasi sempre elevati su podi, come se amassero soprattutto una posizione dominante o su un'altura naturale o su gigantesche costruzioni a terrazza come anticamente nell'Assiria e nella Persia. Essi sogliono essere circondati da grandi cortili che talvolta si innalzano a più piani. Nel tempio colossale di Zeus Eliopolitano in Baalbek (fig. 1046), che cominciato nel primo periodo imperiale fu ornato nella metà del II secolo di grandi cortili, una grandiosa gradinata conduce all'alto vestibolo. Al di dietro vi è un cortile esagonale e il grande cortile dell' altare, ambedue circondati in eguale maniera da portici e nicchie e l'ultimo con l'altare e i bacini per le purificazioni; finalmente la larga gradinata conduce al tempio a dieci colonne che si eleva in complesso circa m. 14 sulle costruzioni circostanti. In Palmyra il cortile per mezzo di un portico d'ingresso

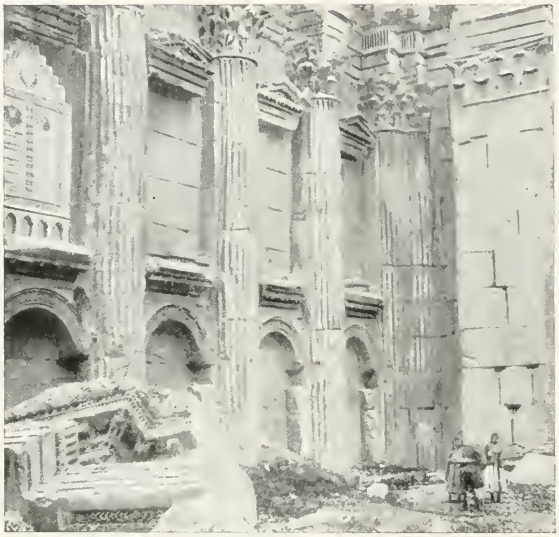


Fig. 1048. Decorazione parietale nel piccolo tempio in Baalbek.

più elevato offriva la forma di un peristilio rodio (fig. 727); un doppio porticato a colonne circondava il cortile. I templi hanno, secondo il rito siriaco, nel fondo della cella un « santissimo » (adyton) per lo più in forma di un coro elevato, che dinanzi talvolta era chiuso, talvolta era aperto o in tutto o in parte; al di sotto vi sono delle cripte a volta. Si distacca del tutto dalle forme solite il grande tempio di Bel in Palmyra ricostruito al principio della nostra era, per il fatto che la sua porta principale è collocata sul lato lungo occidentale e ad essa corrisponde una porta di gala nel porticato di cinta, e per il fatto che l'illuminazione della cella è ottenuta per mezzo di otto grandi finestre (confr. fig. 175, 195). Delle piccole finestre e porte laterali appaiono talvolta anche altrove. Lo stile architettonico dei templi è prevalentemente corinzio, di rado ionico; sono assai frequenti le colonne senza scanalatura. Nei propilei del tempio di Bel in Palmyra appaiono delle colonne abbinate (confr. fig. 1071). I fregi hanno spesso il profilo panciuto (pag. 591); nel tempio di Zeus in Baalbek il fregio, come in Pergamo ed Aizanoi (pag. 589 s.), è spartito da mensole verticali riccamente decorate.

Fig. 1049. Tempio rotondo in Baalbek.

I grandi templi di Palmyra, Baalbek, Gerasa e di altri luoghi sono già di effetto grandioso come costruzioni architettoniche. Ma l'effetto riceve il suo determinato colore tanto dalla sovrabbondanza di ornamentazione nei fregi, nella trabeazione (fig. 1047), nelle incorniciature delle porte, quanto e soprattutto dalla decorazione delle pareti che dispiega nella maniera più ricca quel sistema a due piani con colonne, nicchie e tabernacoli che noi conosciamo dal teatro di Aspendos (pag. 592). Il vestibolo del tempio di Bel in Palmyra e le pareti del tempio di Baalbek (fig. 1048) ne offrono degli esempî stupendi. Spesso vi si aggiungono delle particolarità, delle nicchie che con la loro curvatura superiore tagliano i timpani, dei timpani rettilinei e ricurvi con trabeazione spezzata come a Aspendos (pag. 592); particolarmente amato è il coronamento a conchiglia delle nicchie semicircolari e, realmente in contrapposizione al tipo occidentale, disposto in tal modo che il termine della conchiglia dalla quale si irradiano le costole è collocato inferiormente. Sin dove appare la posizione inversa (Baalbek) noi dobbiamo riconoscere l'influenza occidentale. L'impressione barocca di questa decorazione cresce nelle pareti per le scene dei teatri quando queste non corrono in un piano ma aggiungono a tutto il sistema della decorazione incavi rotondi ed angolari od una linea a rientranze ricurve. Queste rientranze appaiono anche in edifici isolati, come nel tempio rotondo di Baalbek (fig. 1049 s.) il quale, nonostante la sua trabeazione sinuosa, presenta un vestibolo rettilineo e si innalza su un alto podio.

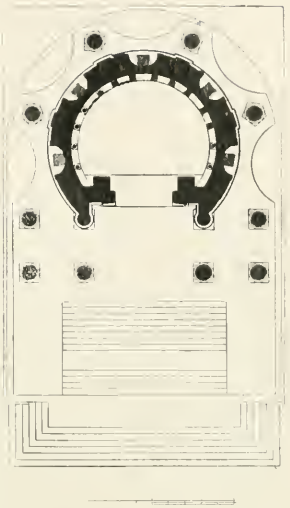


Fig. 1050. Tempio rotondo in Baalbek. Pianta.

Accanto agli edifici fastosi dello stile orientale-romano si hanno nel Hauran degli edifici a blocchi squadrati in duro granito, senza alcuna ornamentazione, che appena presentano delle semplicissime cornici; essi appaiono come se fossero stati messi insieme con dei massi di costruzione (confr. pag. 586). Poichè v'era nel paese mancanza di legname così tutto era a volta: per ogni dove volte a botte, a crociera, cupole, non come in Roma di mattoni ma di pietra concia (fig. 1051). Qui è stata sviluppata ulteriormente l'arte della volta, sino a che alla fine essa divenne padrona del difficile problema del passaggio dagli angoli di un edificio quadrato in una cupola circolare. Egualmente disadorne erano le numerose case di campagna, le cui rovine ben conservate accompagnano il corso mediano dell'Oronte tra Apameia e Antiochia.

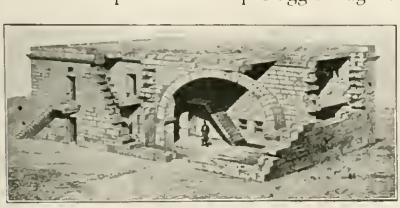


Fig. 1051. Casa in Siria, restaurata. (M. de Vogüé).

Nell'anno 273 Palmyra, la residenza di Zenobia, fu conquistata e saccheggiata da Aureliano; poco più tardi si innalzò nella città con la sua

magnificenza di ornamentazione l'accampamento di Diocleziano a difesa del confine dell' impero. In complesso anche nella Siria l'architettura artistica cessa col III secolo, solo l'arte dei pesanti edifici a blocchi squadrati con le loro volte ebbe una notevole continuazione nell' età cristiana.

La scultura non ha in oriente nessuna funzione importante. Ad ogni modo i sontuosi edifici di un grande santuario in Heliopolis (Baalbek) già nella costruzione architettonica delle loro pareti a nicchie fanno assegnamento all' occasione su una ricca decorazione statuaria: ciò indica di nuovo l' influenza romana. Ma di questo si è conservato a stento appena qualche cosa. L' idolo di Juppiter Heliopolitanus ci è conosciuto ora da qualche imitazione; con un vestito rigido riccamente ornato nel quale è chiuso come in una corazza esso non è caratterizzato artisticamente

Fig. 1052. Pittura parietale nel tempio di Balsamem in Europos (Salihîyeh). Un sacerdote, Conone figlio di Patrocle, due sacerdoti, la moglie (?) Bithnanaia e i figli di Conone.

ma solo per mezzo di simboli. Da Palmyra noi possediamo numerose sculture sepolcrali, per lo più rilievi in calcare presso a poco quadrati con il busto dei defunti, la cui dipendenza da pochi tipi di statue — ritratti romani, sia femminili sia maschili — è chiara e la cui esecuzione è dura e rigida e il cui carattere locale si manifesta inoltre solo nelle particolarità del costume e dell'ornamentazione accuratamente imitata. Esse servivano alla chiusura di profondi loculi a nicchie che erano disposti nelle pareti delle camere funerarie in file una immediatamente sopra l'altra, con tanto intenzionale risparmio di spazio che si aprivano soltanto con uno dei lati stretti. Queste « tombe a cassette » sono diffuse anche altrove fino in Egitto. Una tomba di famiglia assai sontuosa di questo genere, innalzata dopo il 160 d. Cr., presenta nella sua ala principale ricoperta con volta a botte una ricca decorazione pittorica: tra le tombe con regolare distribuzione a pilastri e con tipica ripetizione vi sono delle Vittorie di prospetto che sostengono al disopra della testa (confr. fig. 1075) degli scudi rotondi con il busto dei defunti. Questo motivo è tolto sicuramente dal patrimonio artistico romano come lo è l'ornamento di una lunetta, Achille tra

le figlie di Licomede (confr. fig. 704), o della volta, Ganimede. Diverso effetto fanno alcune immagini femminili in figura intera, le quali potrebbero essere alquanto più tarde. Un parallelo assai interessante a queste ultime lo offrono dei gruppi di famiglia dipinti sulla parete nel tempio delle divinità palmirene (fig. 1052 s.) che sono stati scoperti da poco nella località di Europos (prima Dura, oggi Salihîyeh) posta sull' Eufrate. Il centro di una di queste pitture è occupato da un' immagine straordinariamente simile a quelle funerarie ora ricordate, quella di Bithnanaïa, evidentemente la madre della famiglia, alla sua sinistra stanno i suoi figli, che alzano una mano in atto di preghiera e che tengono dei rami nell' altra e alla destra due sacerdoti nell' antichissimo vestito bianco tradizionale e con berretto a punta, più in là v' è il padre della famiglia, Conone (fig. 1053), e altri membri della famiglia si trovano avanti, più in basso. Culto, costume e nomi presentano una completa mescolanza di elementi greci ed orientali come anche lo stile delle scene, nelle quali, accanto alla forte accentuazione dello sfondo architettonico e ad un ingenuo tentativo di costringere lo spettatore in certa maniera ad una impressione di prospettiva con le figure inferiori immaginate più vicine a lui, colpiscono la piattezza a uso di tappeto di tutto il quadro e la posizione delle figure che non stanno sul terreno ma si librano quasi nell' aria. Si potrebbe congetturare che vi sia lì un' antica eredità della mista civiltà seleucidica che chiaramente ha operato anche sull'arte di tempi più tardi. Le iscrizioni permettono la conclusione che queste pitture non sono più recenti del II secolo d. Cr. In una si nomina con iscrizione greca il pittore Ilasamsos; anche altri nomi semitici appaiono accanto a nomi puramente greci in questa popolazione evidentemente mista.

Fig. 1053. Conone e due sacerdoti siriaci.
Pittura parietale (confr. fig. 1052) in Europos.

Egitto. — I Tolemei come successori degli antichi Faraoni, e in egual modo gli imperatori romani hanno contribuito all'allestimento architettonico dei templi egiziani, particolarmente a quello dedicato ad Iside nell'isola di File, al disopra di Syene (Assuan). All' infuori del tempio di Augusto, tutti gli edifici sono qui innal-

Fig. 1054. Atrio a colonne (« Chiosco ») in File.

zati in stile egiziano; per posizione ed architettura è di grazia straordinaria il cosiddetto « Chiosco » (fig. 1054), un'opera di Traiano rimasta incompleta. La parte inferiore degli intercolumnî è chiusa con parapetti (confr. fig. 787). Le lastre di copertura dei capitelli compositi (confr. pag. 40 ss.) ingranditi sino a divenire dei blocchi cubici dovettero essere trasformati in capitelli a testa di Hathor (fig. 788, altrove a forme di Bes).

I rilievi in generale sono divenuti nelle forme e nei tratti del viso più grossolani e più confusi. Nei templi predominano quasi esclusivamente forme puramente egiziane anche se frequentemente male intese, ma in alcune tombe si uniscono elementi greci ed egiziani in una singolare arte mista. L'esempio più importante è l'ipogeo di Kom-esc-sciugafa scoperto in Alessandria, che appartiene all'incirca alla fine del I secolo d. Cr. Così una nicchia (fig. 1055) presenta gli uni accanto agli altri elementi

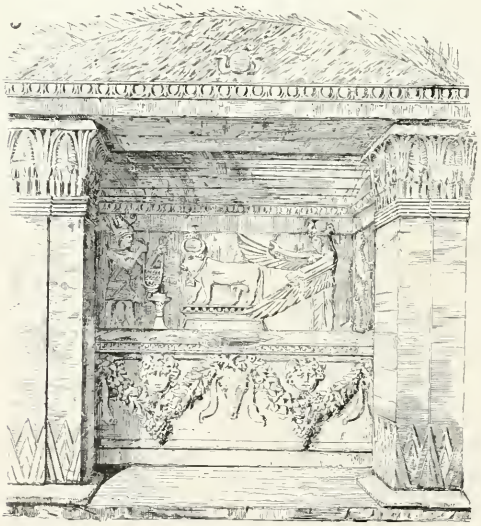


Fig. 1055.
Dalla tomba Kom-esc-sciugafa in Alessandria.

Fig. 1056.
Anubis. Tomba di Kom-esc-sciugafa.

RITRATTO FEMMINILE DAL FAJUM - UNIVERSITÀ, STRASBURGO.

architettonici ed ornamenti egiziani e greci, e al di sopra di uno dei sarcofagi greco-romani di tipo favorito con festoni noi vediamo in forme egiziane l'adorazione del bue Apis; su un pilastro (fig. 1056) il dio Anubis dalla testa di cane appare nel costume di un guerriero ellenistico. L'ingresso del Sarapeion nel deserto presso Menfi era ornato di statue di poeti e di savi greci (Pindaro, Platone, Protagora) e di figure di animali dionisiaci stilizzate ellenicamente. Le figure di nuovo sepolte dalla sabbia sono purtroppo così mal conservate e mal pubblicate che è difficile darne un giudizio, tuttavia esse sembrano appartenere piuttosto all'età romana che ellenistica.

Nella pittura l'unione del costume funerario egiziano con l'arte greca dà origine ad un genere particolare di ritratti dipinti su legno, che sono tornati alla luce soprattutto nel Fajum presso l'antico lago Meride. Le sottili tavolette erano destinate ad essere inserite nell'involucro delle mummie al di sopra del loro viso ed a mostrare così i tratti dei defunti. Esse appartengono tutte al periodo imperiale, la maggior parte al II secolo. Eseguite talvolta in colori a cera (encausto), talvolta in colori a tempera, talvolta in una tecnica mista, offrono dei vivi ritratti di uomini e di donne in un carattere fortemente individuale: si crede di avere dinanzi a sè la mescolanza etnica dell'Egitto (tav. XVII). Certamente esse presentano gradi assai diversi di capacità artistica; le migliori possono per acutezza di caratterizzazione competere con i ritratti moderni. Oltre ad esse si hanno per il medesimo uso delle maschere in gesso dipinte, per lo più non concepite così individualmente ma rappresentanti piuttosto un tipo.

Fig. 1057. Sapor I fa prigioniero Valeriano. Onice. Parigi.

Degli antichi rami dell'industria artistica la fabbricazione del vetro ha ancora un suo centro nell'Egitto. È inoltre coltivata con passione l'arte dell'intaglio in avorio: i suoi prodotti esercitano influenza sin giù nei secoli cristiani.

VIII. — LA FINE DELL'ARTE ANTICA

Da Massimino a Probo (235-282). — Dopo la fine della dinastia dei Severi si abbattè sull'impero un periodo ininterrotto di gravissimi disordini. La scarsa sicurezza dei confini accrebbe l'importanza ma anche l'arbitrio dell'esercito; un successo contro un nemico esterno dava subito la possibilità di salire al trono che l'esercito offriva e spesso subito dopo toglieva di nuovo con l'insurrezione e con l'uccisione. L'impero fu sempre più premuto dai popoli confinanti fortemente irrequieti, ad oriente dai Persiani sotto la nuova dinastia dei Sassanidi (nel 260 perfino Valeriano cadde in loro prigionia, fig. 1057), nell'Asia Minore e nei Balcani dai Goti, sul Danubio e sul Reno, nella Gallia e nella Spagna da popolazioni germaniche diverse, nell'Africa dai Mauri. Così dalla metà del secolo le città di confine (ad esempio sul Reno, confr. pag. 582) furono più saldamente fortificate, anzi perfino Roma, che da secoli si era distesa su tutti i lati al di là delle mura serviane, ricevette, all'incirca negli anni 270-80 da Aureliano e Probo, sebbene appunto questi imperatori avessero opposto una resistenza alquanto più vigorosa ai popoli di confine,

la cerchia di mura ampia e ricca di torri e di porte che ancora oggi sussiste. Del resto Roma in questo periodo di torbidi cessò di essere la regolare residenza degli imperatori, dei quali molti non hanno mai calcato il suolo della città capitale. Che tali condizioni dovessero influire assai sfavorevolmente anche sullo sviluppo dell'arte è cosa evidente. Nelle province essa si impoverì o si spense da per tutto verso la fine del secolo; anche in Roma noi osserviamo una sensibile decadenza.

Il più possiamo ancora dirlo dell'architettura. La villa del giovane Gordiano III (238-244) sulla via Prenestina, che tra l'altro deve aver compreso un palazzo, delle terme grandiose, tre basiliche e un portico a tre navate con 200 colonne di marmi stranieri, ricorda i periodi di Domiziano e di Adriano. Essa si cerca per lo più nelle vicinanze della rovina detta Tor dei Schiavi, un grande edificio circolare con grande sala a cupola ricca di nicchie e con un avancorpo quadrangolare, ma appunto questa appartiene solo alla fine del secolo; dei mattoni irregolari con strato spesso di cemento rappresentano la maniera costruttiva di questo periodo. Delle terme di Decio (249-251) niente di sicuro ci è conosciuto. Si è conservato un piccolo arco dell'epoca di Gallieno (260-268) dedicato da un privato all'imperatore sull'Esquilino; esso un tempo invece delle porte laterali aveva delle aperture ad arco a maniera di finestre. Delle porte della città di Verona è ben conservata la porta dei Borsari a tre piani, che è del medesimo periodo (fig. 1058): al di sotto due grandi aperture ad arco, al di sopra una fila di finestre con ricca incorniciatura, e in alto delle finestre arcuate dal contorno più semplice (confr. fig. 1030) attraggono per la graduazione indovinata dei mezzi di espressione. Ambedue le porte per la mancanza di qualsiasi ornamento o decorazione figurata costituiscono un netto contrasto rispetto alla decorazione sovraccarica degli archi severiani (pag. 573) o del tempio di Serapide innalzato da Caracalla (pag. 570), ma corrispondono con ciò ad un carattere del tempo che tende verso un tale effetto puramente architettonico. Il grande tempio che Aureliano innalzò dopo il 272 al Sole, vale a dire al Baal siriaco, nel Campo Marzio, è strettamente affine al tempio di Baalbek in tutta la sua pianta col cortile anteriore e col cortile dell'altare; con gli dèi dell'Oriente entrò in Roma anche la loro architettura. Già in un capitello di pilastro di Elagabalo (verso il 219) noi vediamo

Fig. 1058. Porta dei Borsari in Verona (265 d. Cr.).

rappresentati i simboli del suo Baal; immagini di Mitra (fig. 1033) cominciano invero già con Traiano.

I ritratti in questo periodo, di nature violente e di principi che si succedono rapidamente, conservano ancora una grande forza di caratteristica unita ad un atteggiamento animato e ad un'espressione viva. Le immagini di Pupieno (238) o di Filippo l'Arabo (244-249) ne offrono degli esempî. Ma con l'allontanamento dell'indirizzo pittorico dell'età antoniniana, anche in questo campo la maniera di rappresentazione diviene sempre più semplice e senza pretese, in cambio guadagna in serietà e in profondità di espressione anche se ciò è a spese dell'eleganza (confr. fig. 1061).

Nella trattazione dei rilievi dei sarcofagi sempre più sparisce il fondo; l'intero

Fig. 1059. Battaglia contro Barbari. Sarcofago colossale della Villa Ludovisi. Roma, Museo delle Terme.

piano, che nei grandi sarcofagi è relativamente alto, viene riempito completamente con un viluppo di figure disposte non più l'una dietro l'altra ma l'una al disopra dell'altra, cosicchè le composizioni nonostante la sporgenza del rilievo in generale eguale perdono ogni tranquillità e chiarezza (fig. 1059). Va perduto il senso per l'importanza del soggetto rappresentato, i motivi divengono esteriori e senza vita, le proporzioni arbitrariamente mescolate. In contrapposizione a questo si fa valere una predilezione per i miti simbolici forse in corrispondenza all'arte cristiana contemporanea: il ratto di Proserpina e il ritorno dall'oltretomba come simbolo della morte e della sopravvivenza sono uno dei soggetti più favoriti. Assai significativo per l'inquietudine dell'epoca è il sarcofago capitolino di Prometeo il quale simboleggia con le sue scene e con le sue figure la vita umana nel suo divenire e nel suo trascorrere (fig. 1060): sono esse l'officina di Vulcano nella quale viene preparato il fuoco vivificatore, Amore e Psiche come simbolo dell'unione del corpo e dello spirito, la creazione dell'uomo per opera di Prometeo e la sua animazione per opera di Minerva per mezzo della farfalla che è immagine dell'anima, la sua morte

accanto al genio della morte con la fiaccola riversa, Ermete il conduttore di anime che conduce via la sua Psiche, e il tutto ha una ricchissima aggiunta di figure secondarie. Nessun gruppo di antiche opere d'arte come i sarcofagi conduce così immediatamente nell'arte cristiana, la quale lavora con il linguaggio delle forme e in parte anche con le figure e la maniera di concezione dei sarcofagi pagani.

Dal tempo di Massimino noi apprendiamo ancora una volta eccezionalmente dell'esistenza di pitture su tavola, nelle quali l'imperatore aveva fatto rappresentare per il Senato le sue gesta germaniche all'antica maniera romana (pag. 499). Gli scarsi avanzi della pittura parietale testimoniano soltanto che essa decade verso una completa povertà. Al contrario alcune eccellenti miniature, eseguite su fondo tur-

Fig. 1060. Sarcofago di Prometeo. Museo Capitolino.

chino alla maniera dei vetri dorati cristiani, testimoniano dell'altezza sorprendente a cui era giunta l'arte del ritratto. La caratterizzazione qui come nei ritratti in scultura della fine del secolo viene innalzata, nonostante la piccolezza dei monumenti, dalla sua tipica stilizzazione, la quale già si avvicina alla maniera dell'età costantiniana, ad una grandiosità e tranquillità monumentale (fig. 1061); l'espressione spirituale è, pur con tutta la calma dell'aspetto, profonda e significativa.

Da Diocleziano a Costantino 284-330. — Il vigoroso governo di Diocleziano e dei suoi colleghi arricchì Roma ancora una volta di grandiose costruzioni. Il collega Massimiano, al quale nella divisione del governo era toccata l'Italia, cominciò nel 296 dopo il suo ritorno dall'Africa, sebbene egli stesso dimorasse in Milano, la costruzione delle terme di Diocleziano sul Viminale secondo la stessa

pianta delle terme di Caracalla, ma le superò in grandezza in quanto che offrivano posto per più di 3000 bagnanti. Il « tepidarium », che era ornato di colonne di granito, è stato trasformato da Michelangelo nella chiesa di Santa Maria degli Angeli. Nell'anno 305, allorquando i due imperatori abdicarono, le terme furono inaugurate; alquanto più tardi furono cominciate sul Quirinale le terme di Costantino, che erano in complesso più limitate ma ornate di una grande quantità di opere di scultura raccolte da ogni parte. Esse furono distrutte solo nel XVI secolo. In Roma dispiegò inoltre la sua attività edilizia Massenzio, figlio di Massimiano. A ricordo di suo figlio Romolo, morto nel 309, egli dedicò vicino alla via Appia un circo e sulla via Sacra il piccolo tempio rotondo che oggi serve come avancorpo alla chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Ma soprattutto egli trasportò la maniera costruttiva delle terme nella colossale « Basilica nuova » la quale incompleta ancora nel 312 alla morte di Massenzio fu subito dopo dedicata sotto il nome di basilica di Costantino. La forma tradizionale della basilica ha qui ceduto il posto ad una gigantesca costruzione a volta. La navata centrale, larga m. 25 e alta circa 35, di cui l'ardita volta a crociera sembra che riposasse sopra otto colonne monolitiche di marmo colorato, termina con un'ampia abside; invece delle navate laterali sono disposti su ciascuna delle parti tre vani accessorî più bassi, collocati trasversalmente e coperti di volta a botte, i quali sostenevano la spinta della volta principale (fig. 1062). Delle alte finestre laterali facevano discendere abbondantemente la luce. Un vestibolo più basso (chalcidicum) era collocato dinanzi al lato d'ingresso (confr. fig. 732). In appresso sul lato lungo rivolto alla via Sacra fu stabilito un

Fig. 1061. Gruppo di famiglia. Vetro dorato. Museo Cristiano, Brescia.

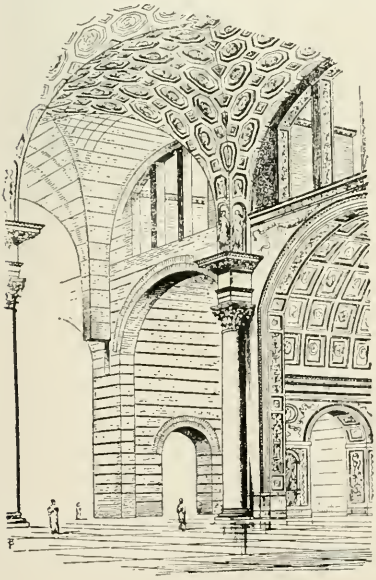


Fig. 1062. Dalla basilica di Costantino. Ricostruzione di Baldinger.

nuovo ingresso e di fronte fu disposta una piccola abside, cosicchè l'edificio ebbe oltre all'asse in lunghezza un asse trasversale. Nell'abside maggiore si trovava una colossale statua seduta di Costantino, della quale sembra che si siano conservati degli avanzi (fig. 1069). L'immensa costruzione, la quale occupa un'estensione tre volte maggiore della sala centrale delle terme di Diocleziano, appartiene con il Pantheon e il Colosseo alle maggiori creazioni architettoniche del periodo imperiale ed ha potentemente influito sulla costruzione delle chiese del Rinascimento (S. Pietro). Si comprende che con una grandezza così gigantesca l'ornamento singolo non aveva

Fig. 1063. Arco di Costantino. Roma.

più nessuna parte importante e se le membrature ornamentali conservate appaiono ad una più precisa osservazione rozze e trascurate non si può, come in altri casi simili, vedere in esse un segno di decadenza. Un'architettura la quale poteva progettare ed eseguire la copertura di spazî così vasti avrebbe saputo preparare anche un'ornamentazione più precisa se questo fosse stato necessario al raggiungimento dei suoi scopi. Un'altra questione è se un'epoca anteriore, puramente abbandonandosi alla gioia di modellare le singole forme, non si sarebbe sobbarcata ad un paziente lavoro, al quale questa epoca tarda volentieri sfuggì. I pezzi ornamentali conservati della Basilica fanno assegnamento su quel sistema di ornamentazione già iniziato in età flavia per cui la decorazione risalta chiara su fondi ricchi fortemente ombreggiati (pag. 550) ma è eseguita solo rozzamente e con semplificazione delle forme rimpiazza le sagome arrotondate dei profili con piani angolari, che si incontrano a spigoli vivi. L'impressione d'insieme perciò è dura ma è di chiaro effetto anche a grande distanza.

Basilica Giulia Arco di Tiberio Rostri

Fig. 1064. Parte del Foro con i Rostri. Rilievo dell'arco di Costantino.

La vittoria di Costantino nell'anno 372, che si suole denominare dal ponte Milvio (Ponte Molle) e nella quale Massenzio trovò la morte, dette occasione al Senato di innalzare in suo onore il noto e ben conservato arco di Roma (fig. 1063), il quale si può considerare il modello classico di un arco trionfale. Prodotto maturo di un lungo sviluppo nella sua pianta generale, nelle sue proporzioni, nell' e-

Fig. 1065. Dall' arco di Galerio in Tessalonica.

quilibrata disposizione della scultura, e completamente classico nel suo linguaggio di forme architettoniche, esso si presenta tuttavia come il prodotto di una claudicante epoca di successori. Come delle parti della sua architettura così anche la sua ricca decorazione scultoria è stata tolta via da edifici di Traiano (fig. 988), di Adriano (fig. 998 s.) e di Marco Aurelio (fig. 1006), anzi perfino da edifici di un passato ancor più vicino (fig. 1064), ed è stata completata con aggiunte di un'arte contemporanea irrigidita; i ritratti originarî degli imperatori in questi rilievi furono rielaborati e vi furono messi al loro posto ritratti di Costantino. Le più antiche opere non furono cioè considerate come avanzi estranei di un'arte passata. Non si fece quindi eccessivamente caso nè alla forma nè al contenuto delle rappresentazioni, si fu paghi che esse in generale concordassero; là dove si prese lo scalpello per proprio conto, come nelle due scene della presa di Verona e del Ponte Milvio, si tentò ancora di raccontare semplice e chiaro alla maniera delle antiche scene trionfali e dei rilievi delle colonne onorarie (pag. 556 s., 567) ma ad ogni modo senza il tentativo di portare nella composizione quella vivacità di movimenti e varietà di posizioni. Molto meno bene conservato è l'arco quadrilatero presso Malborghetto che da un'acuta ricerca è stato riconosciuto dentro la sua moderna ricostruzione e di cui è conservato soltanto il nucleo di mattoni mentre in gran parte è andato perduto il suo rivestimento in marmo. La sua ornamentazione corrisponde completamente alla basilica di Costantino: opere d'arte non sono conservate e sicuramente non vi si trovavano in tale quantità come nell'arco di Costantino che in questo apparteneva ad una più antica usanza e dipendeva da tempi anteriori. Età e posizione, non lontano dal campo di battaglia fanno verosimilmente riportarlo alla vittoria di Costantino su Massenzio. Una simile disposizione generale la presenta l'arco, abitualmente chiamato Giano Quadrifronte, appunto formato a tetrapylon, che si trova nel Foro Boario in Roma e che sorge anch'esso in questo periodo. La sua decorazione architettonica, due piani di nicchie, ciascuna con due colonnine ai lati, dà al tutto qualche cosa di pesante e di oppressivo; le opere d'arte figurate necessarie per il riempimento delle nicchie potevano di nuovo anche qui fornirle solo monumenti più antichi.

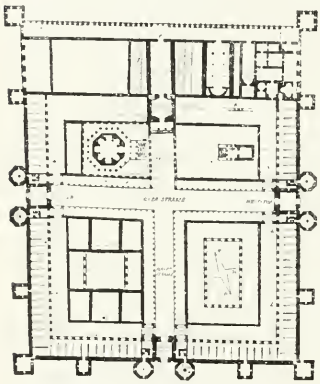


Fig. 1066. Palazzo di Diocleziano in Salona (Spalato). Il nord è in basso.

La disposizione a tre porte dell'arco di Costantino e quella dell'arco di Giano si trovavano riunite nel grande arco trionfale che Galerio ebbe verso il 300 nella sua residenza di Tessalonica (Salonicco) per aver vinto i Persiani (297); i tre passaggi coperti a volta furono tagliati a croce da un corridoio ad arco posto trasversalmente, e veramente in modo che la cupola mediana poggiasse sopra degli speroni del muro, innovazione assai importante; nell'arco romano di Giano il centro è costituito da una volta a crociera. La decorazione a rilievo che si estende soltanto sopra i pilastri dell'arco e li copre in quattro fasce (fig. 1065) è stata lavorata originalmente per questo arco, il quale anche per una più ricca ornamentazione si distingue dagli archi romani.

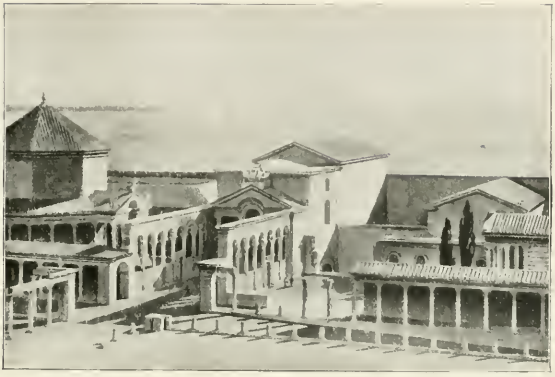


Fig. 1067. Palazzo di Diocleziano in Salona. (Ricostruzione della parte di sud-est secondo G. Niemann).

Il cosiddetto palazzo imperiale di Treviri, che è conservato in grandiosi avanzi e che ricorda le costruzioni delle terme, porta questo nome in ogni caso con limitato diritto. Innalzato al tempo di Diocleziano come grande bagno con palestra, forse non mai condotto a termine, esso fu in parte demolito dopo la metà del V secolo e trasformato in un grande edificio con piazza gigantesca sul dinanzi, per quest'ultimo l'uso come palazzo di abitazione è per lo meno pensabile. Dopo la sua abdicazione (305) Diocleziano si fece costruire un palazzo collocato pittorescamente sulla riva del mare nelle vicinanze della sua città patria, Salona nella Dalmazia. Esso ricorda nella sua pianta un accampamento fortificato (fig. 1066). Lo spazio di più di 37.000 mq. è circondato da un muro con molte torri, ed è diviso in quattro quartieri da due strade principali che si incrociano: esso abbraccia tutta l'odierna città di Spalato. Nel centro del quadrato posteriore di sinistra si innalzava un edificio ottagonale a cupola, circondato da un portico a colonne, il cosiddetto tempio di Giove (tomba di Diocleziano), ora occupato dal Duomo di Spalato (confr. fig. 1067). Una grande galleria a colonne si distendeva lungo tutto il lato meridionale verso il mare come nel palazzo Doria a Genova. Dei porticati a colonne hanno un gran fasto anche nell'interno (fig. 1067), dove soprattutto colpiscono i sistemi più volte adoperati di colonne unite con archi, che già isolatamente erano apparsi nel I secolo d. Cr. (Pompei) ma solo più tardi acquistarono sempre maggiore importanza (confr. fig. 1044), e costituiscono un motivo importante dell'architettura cristiana. Le membrature ornamentali sono vicine a quelle della basilica di Costantino (pag. 603 s.) tanto nella forma dei profili quanto in quella della decorazione (fig. 1068). Dell'accampamento di Diocleziano in Palmyra fu fatta parola già sopra (pag. 596); del suo grande palazzo in Nicomedia nulla di preciso ci è conosciuto.

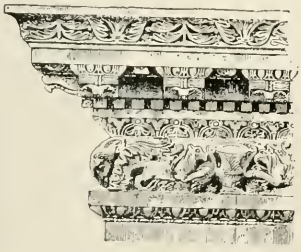


Fig. 1068. Palazzo di Diocleziano in Salona. Dalla trabeazione del tempio.

L'uso spregiudicato di opere d'arte più antiche per le nuove costruzioni è stato già toccato (pag. 606). La conseguenza che se ne è tratta, che la scultura non fosse allora in gran fiore, si constata soprattutto in opere della sfera ideale come i rilievi circolari grossolanamente lavorati (Sole e Luna in carro) sull'arco di Co-

Fig. 1069. Busto colossale di Costantino. Museo dei Conservatori.

stantino. Migliori le condizioni sono nelle rappresentazioni storiche (pag. 606) sebbene in esse l'intenzione di un uso essenzialmente decorativo abbia fatto apparire non necessaria un'accurata esecuzione. Con maggiore effetto ed attrazione lo spirito realistico dell'età si esprime nei ritratti, ai quali uno sguardo particolarmente sbarrato come se mirasse lontano dà facilmente qualche cosa di estraneo al mondo, un tratto che nelle immagini imperiali può sollevarsi ad un'altezza piena di effetto. Ad ogni modo qualcuno di questi ritratti appare rigido e vuoto al pari di una maschera; nel busto colossale di Costantino (fig. 1069), che proviene dalla statua gigantesca nella Basilica (sopra pag. 604) si spiega appunto per l'immensa grandezza della sala in cui l'immagine si doveva affermare. Ma un'opera più accurata e di più moderate proporzioni come la testa in bronzo di Costanzo Cloro (293-306) erratamente ritenuta di Massimino, è evidentemente non solo un'immagine « somigliante » ma anche un documento di monumentale grandiosità e di vigoria piena di effetto, è l'immagine significativa di un principe divinizzato ma non idealizzato (fig. 1070).

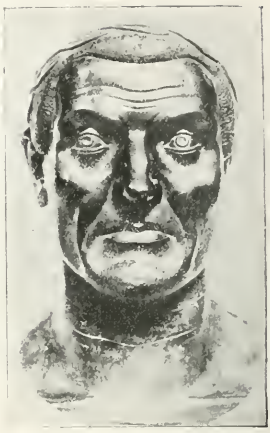


Fig. 1070. Costanzo Cloro. Bronzo. Monaco.

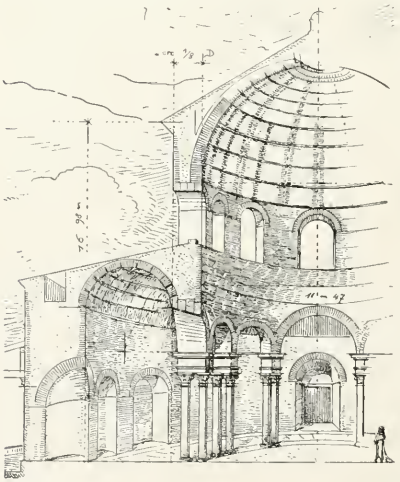


Fig. 1071. Chiesa di S. Costanza presso Roma. Spaccato. (Durm).

Roma aveva raggiunto al tempo di Costantino il culmine della magnificenza esteriore. Si contavano allora undici fori e altrettante terme, dieci basiliche e ventotto biblioteche, una trentina di archi onorarî, diciannove acquedotti, innumerevoli templi, inoltre due colossi, ventidue grandi statue equestri, ottanta simulacri dorati degli dèi e settantaquattro in oro ed avorio, 3785 statue in bronzo, per non parlare di tutte le statue in marmo: cosa abbastanza caratteristica oltre a ciò, difronte a 46602 insulae (case di abitazione) soltanto 1790 domus (case isolate). Costantinopoli e la barbarie delle età seguenti pensarono a fare sparire tale magnificenza. La storia dell'arte antica di Roma finisce con Costantino. Soltanto poco d'importante vi si ag-

giunge ancora. Un edificio circolare come la tomba di Costanza, figlia di Costantino morta nel 354, fig. 1071), è ancora sulla linea di sviluppo dell'antica architettura tanto nell' elevato quanto nella disposizione delle colonne (confr. fig. 1044). Così egualmente il colossale sarcofago in porfido di Elena, la moglie di Costantino, imita la base di Antonino Pio (fig. 1005) e il sarcofago in porfido di Costanza (fig. 1072) rielabora al pari di molti sarcofagi antichi cristiani dei vecchi motivi ornamentali, quali ad esempio si trovano nella porta del piccolo tempio di Baalbek. Un' importante creazione in questo campo la rappresenta la trasformazione della sala a colonne, quale si trovava nell'antica basilica, in basilica cristiana, ciò che costituisce non tanto un semplice sviluppo ulteriore di motivi antichi quanto la loro applicazione ai bisogni di una nuova concezione religiosa del mondo. Il più importante esempio ancora conservato è la basilica costantiniana in Betlemme ornata di belle colonne corinzie.

Fig. 1072. Sarcofago di S. Costanza. Porfido. Vaticano.

Costantinopoli. — Nel 330 Costantino, che aveva solo raramente visitato Roma, trasportava la capitale dal Tevere sul Bosforo; Bisanzio ricevette ora il nome di Costantinopoli. Bisognò trasformare la nuova residenza in una « nuova Roma ». Anch'essa aveva i suoi sette colli e fu divisa in quattordici regioni; un ippodromo corrispose al Circo Massimo, un « milion » corrispose al « miliarium » come punto di partenza delle strade. Il palazzo imperiale costituiva sul « Campidoglio », come una volta in Alessandria, una città a sè. Fori, edifici di governo, bagni, ginnasî (Zeuxippos), acquedotti (di Valente) sorsero rapidamente. I marmi variegati più preziosi furono messi in opera per rivestimento, statue raccolte in grande quantità da Roma, da Atene, da ogni dove, trasformarono palazzi pubblici e privati (ad esempio di Lausos) in veri musei. Le immagini in bronzo che furono allora create apparivano legate dal punto di vista artistico, cercavano di personificare una dignità severa, quasi lontana dal mondo (pag. 608, confr. fig. 1073), e per lo più nelle statue, come nei numerosi ritratti dipinti

Fig. 1073. Valentiniano I, morto nel 375. Colosso in bronzo. Barletta (mani e gambe sono di restauro).

e immagini di gala (confr. fig. 1076) sopraffaceva ogni cosa la pompa del rigido costume. Un avanzo della scultura costantiniana è ancora conservato nella base dell'obelisco egiziano innalzato più tardi da Teodosio il Grande (fig. 1074); essa rappresenta Costantino in mezzo ai suoi tre figliuoli, in atto di ricevere l'omaggio dei Goti vinti nel 332 (confr. fig. 1064). Particolarmente amate furono in Costantinopoli delle alte colonne per sostegno di statue imperiali. Le colonne a rilievo di Teodosio il Grande (386, buttata giù nel 1517) e di suo figlio Arcadio (403, distrutta nel 1730, fig. 1075) imitavano la colonna di Traiano; l'ornamentazione a rilievo delle loro basi non era unitaria ma divisa in fasce l'una al disopra delle altre (confr. fig. 1065). Su un'altra colonna si innalzava la statua equestre di Giustiniano in costume eroico, avendo nella mano il globo sormontato dalla croce. Le pietre incise e il vasellame prezioso continuarono ad essere assai ricercati; dei grandi dischi in argento a basso rilievo mostrano chiaramente la decadenza della plastica, allo stesso modo che i molti dittici in avorio del IV-VI secolo (fig. 1076), per lo più doni di capo d'anno degli alti magistrati, pongono dinanzi ai nostri occhi il graduale irrigidimento delle forme, e in qualche caso isolato competono ancora con le più delicate creazioni classicistiche dell'età precedente (dittico delle nobili famiglie dei Simmachi e dei Nicomachi), ma in ogni caso presentano una tendenza ad una forma netta e chiara che conduceva facilmente alla rigidezza. Un'analoga stilizzazione afferra anche le membrature e gli ornamenti architettonici, preludendo così al linguaggio delle forme puramente bizantine, mentre i compiti strutturali, specialmente quello dell'edificio centrato, trovano ancora una splendida soluzione nella chiesa di S. Sofia che Giustiniano fece innalzare dai due architetti di Asia Minore Isidoros di Mileto e Anthemios di Tralle (532-537). In essa uno dei problemi più importanti dell'architettura romana ed asiatica del tempo imperiale ricevette la sua soluzione, e con essa comincia nello stesso tempo l'arte bizantina.

La sopravvivenza dell'arte antica. — Poichè l'arte romana tarda ritorna spesso nel contenuto e nelle forme alle tradizioni orientali, essa prepara la fine alla

Fig. 1074. Rilievo della base costantiniana dell' obelisco nell'Atmeidan di Costantinopoli.

pura arte classica, ma acquista un' influenza esemplare sul periodo seguente la cui fede religiosa ha appunto le radici nell' oriente e che, colla costituzione dell'impero bizantino, sposta in parte verso questa direzione il centro dell' equilibrio politico. L' arte di ciascun popolo e di ciascun periodo è soprattutto scopo a se stessa; essa vede dietro di sè i gradini che ha già salito, ma non getta lo sguardo innanzi nel futuro, giacchè non vuole e non può apparire come semplice transizione. Perciò a ragione si insiste sul carattere unitario e concluso dell'arte classica e se ne comprende la sua essenza soltanto se la si considera ad esclusivo servigio del mondo greco e del mondo romano, come la trasfigurazione e la glorificazione dello spirito dell'uno e dell'altro popolo. Ma un'altra concezione può anche ricercare la sopravvivenza dell' arte antica nell'età seguente. Quanto nella potenza artistica dei periodi successivi si deve riportare all'eredità classica?

Si deve distinguere tra i diversi rami dell'arte e i diversi periodi e tener separata l'imitazione volontaria dall'assimilazione inconsapevole. L'architettura antica può vantarsi di aver sopravvissuto in maggior misura e più a lungo e realmente nella forma che le aveva dato l'arte romana tanto nella costituzione dei singoli elementi struttivi e nell'applicazione dei mezzi di costruzione quanto anche nella conformazione e nella disposizione dei vani. Queste conquiste dell'architettura romana sono vitali ancora e con il loro aiuto fu risolta una gran parte dei nuovi compiti architettonici nel medio evo e nei periodi seguenti. La colonna, il pilastro, la volta, le cornici e i varî membri architettonici assunsero forme diverse ma il nocciolo della forma regolarmente era tratto dalla tradizione antica. Questo vale perfino di alcuni elementi dello stile gotico sebbene questo d'altra parte si muova in aperto contrasto con l'architettura classica. Ma immediatamente al predominio dello stile gotico seguiva un' irresistibile reazione a favore dell'antica architettura nel periodo detto del Rinascimento, reazione che si ripeteva alla fine del XVIII secolo dopo che per alcune generazioni ancora una volta gli ideali classici erano stati abbandonati.

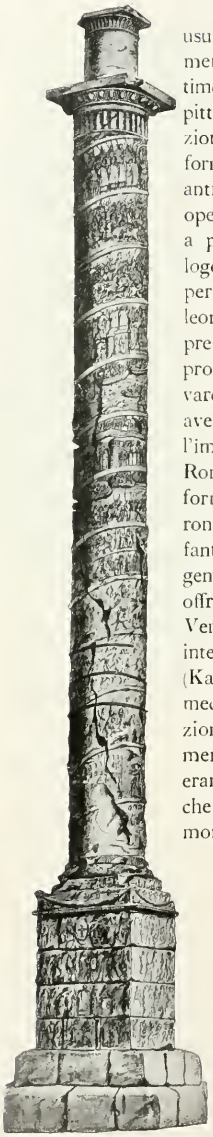


Fig. 1075. Colonna di Arcadio in Costantinopoli (distrutta).

Anche nel campo delle arti disegnative il medio evo ha usufruito dell'eredità dell'antico. Coscientemente o incoscientemente l'arte del medio evo si ricollega immediatamente all'ultimo sviluppo dell'arte figurata romana con la sua tendenza al pittorico e al decorativo, con la sua predilezione per la narrazione continuativa ma anche col suo irrigidimento delle singole forme. Si conservò quasi un'oscura coscienza della forza dell'arte antica, forza che fu temuta come una magia. Il contenuto delle opere d'arte certamente non era più inteso; esso si era a poco a poco svuotato del suo significato e solo in questa forma logora veniva riprodotto. In tal maniera si sono conservati perfino dei particolari motivi orientali antichi (l'albero tra due leoni ecc.). L'occhio era attratto in queste opere dalla viva rappresentazione che esso non riusciva a raggiungere per ispirazione propria. Si può essere sicuri che dove in un paese si conservarono antichi monumenti — e l'arte provinciale romana ne aveva diffuso nella cerchia più ampia — là essi invitarono all'imitazione. Se anche la Chiesa e il popolo nei monumenti dei Romani spesso videro l'opera del diavolo, la passione per la forma trovò in essi sempre nuovo nutrimento. Di regola non furono le grandi opere monumentali che dettero nuovi impulsi alla fantasia degli artisti medioevali: lavori delle arti minori, come gemme, rilievi in avorio ecc., conservati ed osservati per caso offrirono i più frequenti modelli. Nel Duomo di Torcello presso Venezia si trova un rilievo in marmo del X secolo, che male interpreta e allarga la rappresentazione lisippea dell'« Occasione » (Kairos, pag. 391) e nelle forme lo riproduce con alterazione medioevale (fig. 1077). Se qui il senso generale della composizione è rimasto comprensibile, lo stesso non può dirsi dei numerosi rilievi in avorio ed osso che verso il medesimo periodo erano lavorati in Costantinopoli per rivestimento di cofanetti e che furono diffusi da per tutto (fig. 1078). Qui un limitato patrimonio di figure e miti antichi è per lo più riprodotto senza intendimento e confuso, come un tempo già questo era stato il caso presso i pittori e gli scultori etruschi. Se in una lastra funeraria in bronzo, presso a poco dell'XI secolo, nel Duomo di Magdeburgo la figura dello Spinario è adoperata come sostegno, potrebbe appunto essere stata presa ad esemplare una figura di calendario risalente al modello antico e nella quale un fanciullo che si toglie la scarpa soleva rappresentare il Marzo. Difficilmente i marmorari di quei secoli se imitavano opere antiche si facevano delle idee particolari sopra il loro significato. Essi vi vedevano soltanto cavalieri, guerrieri, cacciatori ecc., e se li attraeva l'ignoto come nei Centauri, nelle Sirene ecc., essi ne trasformavano il significato; nelle rappresentazioni di Orfeo,

Fig. 1076. Rilievo in avorio. A sinistra in alto Giuliano (?), a destra il console. Monaco.

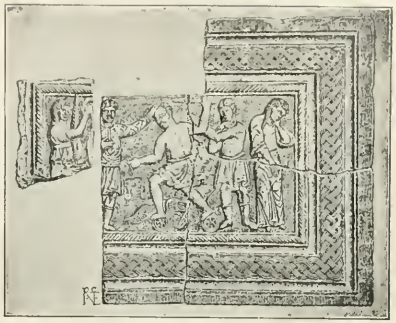


Fig. 1077. Rilievo in marmo nel Duomo di Torcello. Il Bios (la vita) che fugge viene afferrato per il ciuffo della fronte da un giovane coronato dalla Vittoria mentre un vecchio, a cui sta a lato il Pentimento, si rammarica della perduta occasione.

così favorite, destavano interesse più gli animali che il cantore. Ad ogni modo così si esercitò l'occhio e si mantenne un vincolo formale con l'antichità classica. Costantemente e senza interruzione si trasmettevano per eredità particolari motivi del panneggiamento ed elementi della decorazione. Essi perdevano la loro purezza originaria allo stesso modo che la scrittura dell' alto medio evo andava fortemente differenziandosi dalla romana. Ma come questa non fu inventata di bel nuovo ed invece, nonostante i suoi arabeschi, poggia su un nocciolo romano, così anche le pieghe del panneggiamento e gli ornamenti riposano su una tradizione antica per quanto certo solo ottusamente sentita.

Ma accanto a tale imitazione spontanea e inconsapevole noi ci imbattiamo ad intervalli quasi regolari di tempo in un apprezzamento cosciente dell'arte classica come del modello più perfetto della capacità nel rendere le forme. Così è già nel periodo carolingio, poscia in cerchie limitate d'Italia nel XII e nel XIII secolo, quindi in una maniera più ampia nel periodo del Rinascimento, finalmente all'uscire del XVIII secolo e nell'età del classicismo. Sempre di nuovo l'umanità, come negli altri campi così anche in quello dell'arte, si deve accordare con l'antichità. La sua influenza descrive delle curve che alternativamente salgono e discendono. Ma sempre l'arte ritorna all'antico, per studiare le leggi della sua creazione, non per un' imitazione servile, la quale sempre uccide la vita propria di un'arte. Un'arte per la quale l'antichità rappresenti una pagina bianca non può a lungo sussistere.

Fig. 1078. Il sacrificio di Ifigenia secondo un rilievo antico (fig. 581). Rilievo in avorio. Londra, South Kensington Museum.

Fig. 1079. La Basilica e il tempio di Poseidon. Poseidonia (Pesto).

Monumenti d'arte greca in Italia. — Non esiste forse museo di certa importanza in Italia che non vanti qualche saggio di scultura greca. I più ricchi, come è noto, sono i musei di Firenze, di Roma, di Napoli e di Palermo. Ma le opere più belle e più celebri, in essi conservate, sono state già registrate in questo volume. Per altro non è male aggiungere o ripetere qui che veri originali greci (e non copie antiche) sono le metope di Selinunte (fig. 369, 471) ora nel Museo di Palermo, il cosiddetto « Trono d'Afrodite », già Boncompagni, ora nel Museo delle Terme in Roma (fig. 438), il rilievo del V secolo a. Cr. nel Museo Vaticano, con un giovane palestrita rivolto verso il piccolo servo, il rilievo arcaico, detto di Leucotea (fig. 409), ed il rilievo sepolcrale attico, della fine del sec. V a. Cr., col cavaliere che abbatte il nemico, l'uno e l'altro a Villa Albani, la Niobide proveniente dai Giardini di Sallustio (tav. XI), la Fanciulla di Porto d'Anzio (tav. XII), il Pugilista nel Museo delle Terme (fig. 687), il Laocoonte nel Museo Vaticano (fig. 831).

Fig. 1080. Interno del tempio di Poseidon. Poseidonia (Pesto).

Naturalmente diversi altri originali greci si veggono a Venezia, a Verona, a Napoli, a Roma, in Sicilia, ecc., ma si tratta d'opere di pregio secondario, inferiori talora a copie antiche assai importanti quali sono l'Artemide di Pompei (fig. 435), i Tirannicidi (fig. 455), l'« Hestia Giustiniani » nel Museo Torlonia, il Discobolo di Mirone nel Museo delle Terme (fig. 479) e il suo Marsia nel Museo Laterano (fig. 482), l'Apollo del Tevere nel Museo delle Terme (fig. 487 s.), il Doriforo di Policleto nel Museo di Napoli (fig. 554), l'Idolino nel Museo Archeologico di Firenze (fig. 559), le Amazoni di Policleto nel Museo Vaticano (confr. fig. 555), di Kresilas (fig. 547) e di Fidia (fig. 496) nel Capitolino, il ritratto di Pericle, opera di Kresilas (fig. 550) e quello di Platone, opera forse di Silanion (fig. 603) nel Museo Vaticano, il Satiro che

Fig. 1081. La Basilica a Poseidonia (Pesto).

Fig. 1082. Tempio di Cerere, Poseidonia (Pesto).

versa da bere, l'Eros, l'Apollo Sauroktonos, il Satiro che riposa, tutte opere di Prassitele, in varî musei, oltre alla sua Afrodite Cnidia nel Museo Vaticano (fig. 639), il Sofocle nel Museo Laterano (fig. 653), l'Apoxyomenos di Lisippo nel Museo Vaticano (fig. 675), l'Ares Ludovisi nel Museo delle Terme fig. 674), l'Ermete in riposo nel Museo di Napoli (fig. 677), l'Eracle in riposo egualmente in Napoli e al Palazzo Pitti di Firenze (fig. 683), il Ganimede di Leochares (fig. 651) e l'Apollo

Fig. 1083. Colonna romana. Brindisi.

di Belvedere (fig. 652) nel Museo Vaticano, i Niobidi (fig. 647) nella Galleria degli Uffizi, la Tyche di Antiochia opera di Eutychides nel Museo Vaticano (fig. 690), il Demostene di Polyeuktos (fig. 696) in quello stesso Museo, l'Amore e Psiche (fig. 759) e la vecchia ubbriaca nel Museo Capitolino (confr. fig. 766), il fanciullo che lotta con l'oca, opera di Boethos, nel Museo Vaticano e nel Capitolino (confr. fig. 764), il Nilo nel Museo Vaticano (fig. 708), le statue dei gruppi pergameni in Venezia, Roma e Napoli (fig. 811 ss., tav. XV), il gruppo di Menelao e Patroclo nella Loggia della Signoria in Firenze (fig. 827), infine il Toro Farnese nel Museo di Napoli (fig. 829).

Nè l'Italia possiede solo mirabili esemplari della scultura greca, ma monumenti

costrutti in essa di là dal Volturno e dall'Ofanto, ossia nella parte meridionale della penisola, vasta estensione conosciuta dall'antichità sotto il nome di Magna Grecia, e nella Sicilia.

I principali monumenti greci della penisola sono quelli di Pesto, l'antica Poseidonia, che sorgono in vista del golfo di Salerno ed oltre il Sele (fig. 1079).

Il tempio dorico detto di Poseidon (fig. 427) che risale alla metà del V secolo a. Cr., è largo 25 metri e lungo 60. Nell'interno della sua cella si veggono due file di colonne sormontate dal secondo colonnato che sosteneva il tetto (fig. 1080).

Poco lontano si eleva la cosiddetta « Basilica » (fig. 336) che è anche più antica (fig. 1081), e, a nord, il piccolo tempio di Cerere (fig. 337 ss., 1082), senza contare gli avanzi d'altre costruzioni tra cui portici e strade tornate alla luce negli ultimi scavi.

Il paese circostante, nel suo splendore e nella sua solitudine,

Fig. 1084. Avanzo del tempio di Hera Lacinia. Capo Colonna. Cotrone.

Fig. 1085. Teatro. Siracusa.

Fig. 1086. Altare di Ierone II. Siracusa.

accresce la bellezza di quelle rovine che il sole accende di un colore aureo tra la vegetazione rigogliosa e l'azzurro cupo del cielo e del mare.

Fig. 1087. Colonne di S. Lorenzo. Milano.

Fig. 1088. Tempio di Vespasiano. Brescia.

D'altri avanzi sparsi più giù, verso il sud, non è il caso di far cenno. Ricorderemo invece le rovine greche di Brindisi, di Taranto, di Metaponto, di Eraclea e di Cotrone.

A Brindisi sorge una colonna, di tipo e d'arte romana, non scanalata, alta quasi 20 metri, con un ricco capitello figurato (fig. 1083); a Taranto si ammirano i resti del tempio dorico di Poseidon, con parti di colonne di proporzioni gigantesche:

Fig. 1089. Arena. Verona.

presso Metaponto gli avanzi del tempio d'Apollo (della fine del sec. VI a. Cr.) che gli abitanti del luogo chiamano la « Chiesa di Sansone », e le rovine d'un altro tempio detto le « Tavole Paladine »; a Cotrone una colonna dorica è il superstite avanzo del tempio detto d'Hera Lacinia fig. 1084).

Più ricca d'architetture greche tuttora superstiti è la Sicilia, quantunque molte

Fig. 1090. Arco di Riccardo I, Trieste.

di esse, già ritenute greche, a Taormina, a Siracusa, a Solunto, ecc., siano da riferire all'epoca romana.

Indicheremo come sicuramente del periodo greco, a Siracusa, il così detto « Castello d'Eurialo », fortezza in cui convergevano due rami delle mura dell'unica città costruita sul piano del primo Dionisio, l'« Olympieion » o tempio di Zeus Olimpio (sec. V), il tempio di Apollo nell'isola Ortigia (fig. 341), il teatro, uno dei maggiori del mondo greco (sec. V, con 150 metri di diametro (fig. 1085), e l'altare di

Ierone II, lungo quasi 200 metri, sul piano del quale si crede che fossero annualmente sacrificati 450 tori in memoria della cacciata del tiranno Trasibulo (fig. 1086).

Nucleo maggiore di monumenti mirabilmente schierati nella pianura declinante da Girgenti al mare Africano, sono quelli dell'antica Akragas, con il tempio detto d'Hera Lacinia — forse per equivoco con quello di tal nome in Cotrone — periptero-esastilo del miglior periodo dorico (sec. V a. Cr.), il tempio della Concordia relativamente assai ben conservato, perchè convertito nella chiesa di S. Gregorio delle Rape durante il medio evo, il tempio d'Eracle, altro periptero esastilo del VI-V sec. a. Cr. alterato dai Romani, il tempio di Zeus, pseudoperiptero rimasto incompleto (fig. 469 s.) e il tempio di Castore e Polluce, d'attribuzione incerta e restaurato ambiguamente con parti d'altro edificio.

La meraviglia dei monumenti di Selinunte (fondata da una colonia di Megaresi Iblei, nel 628) sarebbe anche maggiore se essi non giacessero tutti coricati e travolti in confusi cumuli per opera dei terremoti. Si sta ora rialzando il tempio C. Ad ogni modo è da notare che quelle di Selinunte sono le rovine più grandiose d'Europa. I resti dell'acropoli, luogo della città primitiva, si trovano sopra un colle, già cinto di mura. I due monumenti principali dell'estremità verso il mare sono quelli distinti col nome di tempio O e di tempio A; poi, oltrepassate le orme d'una strada, si vedono il piccolo tempio B (prostilo-tetrastilo) e i maggiori C (fig. 334, 340) e D (fig. 335). Del C (detto d'Eracle) sono alcune metope tra le più antiche (fig. 369) e alcune colonne tutte d'un pezzo oltre ad una bella sima in terracotta dipinta (fig. 342). Fuori dell'acropoli s'incontrano altre rovine, anche più gigantesche di quelle ricordate. Dal tempio E dedicato ad Hera provengono cinque metope (fig. 471). Altre si trovarono nel tempio F. Il tempio G, uno dei più colossali costruiti dai Greci, era consacrato ad Apollo. Nella campagna intorno, anche oltre il fiume Modione, esistono interessanti ruderi.

Fig. 1091. Tempio di Augusto e Roma, Pola.

Accenneremo finalmente a Segesta, dove l'arte greca si è mirabilmente conservata. Il tempio periptero-esastilo di 36 colonne doriche (seconda metà del secolo V a. Cr.) non fu finito e le sue colonne rimasero senza scanalature. Nondimeno appare, nella sua semplicità, di una imponenza unica, accresciuta dalla bellezza del paese circostante dominato dal monte Varvaro, dove precisamente sorgeva l'Egesta dei Greci e dove rimane il loro teatro tagliato nella viva pietra.

Monumenti di arte etrusca. — I resti dell'arte etrusca si trovano quasi tutti nell'Italia centrale, fra Bologna e Roma. I musei dove si può studiarla meglio sono quelli di Bologna, di Firenze, di Volterra, di Cortona, di Chiusi, di Tarquinii e di Roma. Nella maggior parte dei luoghi s'hanno resti di mura a blocchi, che vanno

Fig. 1092. Arco dei Sergi. Pola.

dal rozzo tipo detto ciclopico a quello regolarmente squadrato come a Fiesole, a Cortona, a Roselle, a Manciano (avanzi dell'antica Saturnia), ad Orbetello, a Populonia, ad Aspra, a Bettona, a Ceri, a Rieti, a Spoleto e a Todi. Perugia e Volterra conservano inoltre avanzi di porte. Il fatto che questi tipi di mura si trovano anche fuori dell'Etruria vera e propria dimostra che non sono specificatamente etruschi. Necropoli e sepolcri, talora adorni di sculture e di pitture assai importanti, si hanno a Cortona (ipogeo detto « Grotta di Pitagora »), presso Perugia (ipogeo dei Volumnii), a Chiusi (tombe del Granduca, della Scimmia, questa con dipinti murali, del Poggio Gaiella, Casuccini o del Colle, anch'essa con pitture), a Orvieto (tomba Golini, fig. 870 ss.), a Vulci (tomba François, fig. 874 s.), nel Viterbese, a Tarquinii (tombe Querciola (fig. 868), della Caccia al cinghiale, del Triclinio o Marzi (fig. 867), del Morto, del Tifone, degli Scudi, del Cardinale, dell'Orco (fig. 873), dei Vasi dipinti (fig. 865), del Vecchio, delle Iscrizioni, del Barone, delle Bighe (fig. 869), del Mare e degli Auguri, adorne di preziosissimi dipinti che rivelano la dipendenza dall'arte greca per le forme artistiche ma l'originalità etrusca per i soggetti), a Caere (tomba

Fig. 1093. Arena. Pola.

dei Rilievi dipinti, fig. 862), a Veii (tomba Campana, fig. 863). Notevoli a Vetulonia sono il mausoleo della Pietrera e l'arce, e presso Perugia l'edicola detta di S. Manno.

Preziose e complesse scoperte d'una città etrusca furono fatte nell'altura di Marzabotto sul Reno, a 27 km. da Bologna.

Più largo contributo di materiale etrusco fornì la necropoli felsinea al Museo di Bologna. Gli Etruschi, come narra Tito Livio, dopo essersi distesi lungo il Tirreno, spinsero delle colonie al di là dell'Appennino e invasero tutto il territorio compreso fra il Po e le Alpi, tranne la parte tenuta dai Veneti. La suppellettile con loro sepolta mostra una civiltà diversa dall'umbra. Non più vasi locali d'impasto, ma vasi d'argilla figulina importati dalla Grecia con decorazione di scene mitiche; non più fibule, rasoi, situle, ma specchi e candelabri.

Fig. 1094. Arco di Augusto. Rimini.

Monumenti d'arte romana. — Potremmo esimerci dall'accennare qui all'arte romana perchè, naturalmente, la parte del presente manuale che la riguarda contempla quasi esclusivamente monumenti conservati in Italia. Ma fedeli al nostro programma di indicare ai giovani italiani i luoghi del loro paese, dove possano trovare i saggi d'una data arte, per agevolarne la ricerca e lo studio e suscitarne l'ammirazione, così anche per la romana amiamo fornire qualche indicazione riferendola alle varie province. E poichè sarebbe addirittura ingenuo indicare i monumenti *romani* di

Fig. 1095. Ponte di Augusto. Rimini.

Fig. 1096. Teatro. Fiesole.

Roma, della sua provincia e tutta l'ingente meraviglia di Pompei, così limitiamo il nostro compito a registrare le cose maggiori delle altre regioni.

Muovendo dall'alta Italia diremo che ricchissimo di resti romani, di cui taluni veramente grandiosi, è il Piemonte. Ad Acqui troviamo avanzi delle terme e d'un acquedotto nel letto della Bormida, ad Arquata Scrivia ruderi pur d'un acquedotto e ad Asti la torre detta poi di S. Secondo. Più ricco ancora è Serravalle Scrivia coi resti dell'acquedotto di Libarna, dell'anfiteatro e del foro. Tracce di una antica città e di Pollentia si veggono a Bene Vagienna e a Bra. Della provincia di Torino i tre nuclei principali di cose romane si trovano ad Aosta (cinta, anfiteatro, teatro, il bell'arco di Augusto con dieci semicolonne corinzie, Porta Praetoria a tre arcate, ponte sull'antico letto del Buthier, ecc.); Ivrea (acquedotto presso Andrate, mura nel giardino Perrone, ponte e teatro); Susa (acquedotto detto delle terme di Graziano, arco d'Augusto dell'8 a. Cr. (fig. 933), cinta e porta) e si ha da ricordare finalmente Torino con la Porta Palatina, la Porta Decumana inserta nel Palazzo Madama, le rovine del teatro e delle mura. Molti altri ruderi di mura, di teatri, di ponti si trovano a Crevola d'Ossola, ad Arvier, ad Aymaville, a Bard, a Châtillon, a Chiaverano, a Donnaz, a Montjovet, a Monteu da Po, a Palazzo Canavese, a Pont Saint Martin, a Saint Vincent, ecc.

Le altre regioni dell'Italia superiore, Liguria, Lombardia, Veneto, Venezia Giulia, Emilia e

Fig. 1097. Porta Consolare. Spello.

Romagna, hanno conservato minor numero di cose romane, ma, in quello che tuttora posseggono, le cinque ultime vantano monumenti di prim'ordine. In Liguria si trovano resti ad Albenga, in Andora, a Bergeggi, a Finale Pia, a Genova, a Quiliano e a Ventimiglia, per altro di non speciale importanza. Invece la Lombardia, oltre ai ruderi rimasti a Casteggio e a Lomello (in provincia di Pavia), oltre a quelli di Rezzonico (Como) e di Pegognaga (Mantova) ed oltre alle grandiose colonne di San Lorenzo in Milano (fig. 1087), vanta le cosiddette grotte di Catullo a Sermione sul lago di Garda, e gli avanzi della curia, del foro e del tempio corinzio di Vespasiano (72 d. Cr.) a Brescia (fig. 1088), dove anche si trova la celebre statua di bronzo della Vittoria.

Fig. 1098. Tempio detto di Marte. Todi.

Come Brescia è, per i suoi resti, la città romana della Lombardia, Verona con l'arco dei Leoni, la Porta dei Borsari (fig. 1058) del tempo dell'imperatore Gallieno (secolo III), l'Arena costruita da Diocleziano (290 d. Cr., fig. 1089), le mura, il teatro, può dirsi la città romana del Veneto. Per altro nel Veneto opere romane si trovano anche a Padova, a Godego, a Concordia, a Caldiero, a Caprino, a Gregrana, a Quinto di Valpantena, a Marostica e a Vicenza.

Fig. 1099. Arco di Traiano. Benevento.

Della Venezia Giulia, così ricca di sontuosi monumenti romani, riproduciamo l'arco detto di Riccardo a Trieste (fig. 1090), il tempio di Augusto e Roma (19 a. Cr., fig. 1091), l'arco dei Sergi o Porta Aurea (fig. 1092) e l'Arena (fig. 1093) a Pola, ma monumenti romani si hanno anche da ricordare ad Aquileja, a Parenzo e altrove.

Velleia, in provincia

Fig. 1100. Anfiteatro. Cassino.

di Piacenza, può dirsi la città romana dell'Emilia e Rimini, col famoso arco d'Augusto (27 a. Cr., fig. 1094), il ponte d'Augusto (fig. 1095) e i resti dell'anfiteatro, la città romana delle Romagne. Monumenti romani nell'Emilia si hanno anche a Borgo S. Donnino, a Castellarano, al Castelluccio presso la Porretta, a Bologna (acquedotto del Setta e Bagno di Mario); nella Romagna, ad Ozzano (ponte della Quaderna e scavi di Claterna), a Ferrara, a Fiumana, a Meldola, a Sarsina, a Savignana. Nella parte opposta d'Italia, sul Tirreno, si trovano le rovine di Luni.

Procedendo per l'Italia centrale, ossia dalla Toscana all'Umbria ed alle Marche, troveremo spesso ragguardevoli avanzi di costruzioni romane. La Toscana ne possiede a Pisa Bagni di Nerone), a Volterra (piscina, terme, anfiteatro), a Lucca (anfiteatro, teatro e acquedotto), a Massarosa, ai Bagni di S. Giuliano, nell'Elba e al Monte Argentario e sino nelle isole del Giglio, di Pianosa, di Giannutri; ma anche essa presenta un luogo di speciale interesse in Fiesole che mostra ancora il suo teatro (fig. 1096), le terme ed il tempio.

Così nelle Marche troviamo monumenti romani di speciale conservazione a Fano nell'arco di Augusto, ad Ancona nell'arco di Traiano (115 d. Cr., confr. pag. 553) e presso Fossombrone nel ponte di Traiano e nel Passo del Furlo, galleria fatta praticare nel vivo sasso da Vespasiano (77 d. Cr.); ma poi non mancano d'interesse alcuni marmi d'un tempio romano a San Leo, il ponte Mallio di Cagli, i resti del celebre tempio a Giove Apennino sul monte Petrara, le rovine della città

Fig. 1101. Anfiteatro. S. Maria di Capua Vetere.

d'Urbisaglia, quelle del teatro e dell'anfiteatro di Falerone, ed altre a Servigliano, a Monte Giorgio, a Fermo, in Ascoli Piceno (sono qui da ricordare tra l'altro due bei ponti sul Tronto), in Osimo e a Castelleone di Suasa.

Diversi ragguardevoli avanzi d'anfiteatri e di teatri si veggono nell'Umbria: ad Assisi, a Bevagna, a Gubbio, a Monteleone Sabino (ruderi della Trebula Mutusca), ad Otricoli, a Spello, a Spoleto, a Terni, a Todi (fig. 1098). Ma tra i resti della grandezza romana in Umbria i più notevoli sono di certo il grande ponte della Nera sotto Narni (fig. 930), la porta Consolare di Spello (fig. 1097), la porta Marzia di Perugia (spostata) (fig. 849), ecc. Altre antichità si trovano nei medesimi luoghi e in Acquasparta, in Amelia, in Prevenzano, a Montasola, a Rieti, presso Pitigliano.

Nè mancano cose importanti nella provincia di Aquila, come un tempietto presso Aquila stessa, ruderi d'acquedotti a Capistrello e presso Castel Nuovo, ove

Fig. 1102. Teatro. Taormina.

pure sono gli avanzi dell'antica Alba Fucense. Anfiteatri sono a Pescina, a Pizzoli e a Prata Ansidonia fra gli avanzi di Peltuinum. Si hanno pure altri ruderi là dove sorsero Aufidena (Castel di Sangro), Angitia (Luco di Marsi), Aufina (Ofena), Foruli (Scoppito), Corfinium e Amiternum (Pizzoli).

Nelle contrade meridionali le orme della potenza romana sono moltissime e talune di importanza eccezionale. In provincia di Campobasso abbiamo l'anfiteatro di Larino, il teatro e il tempio di Diana a Pietrabbondante e gli avanzi dell'antica Saepinum in contrada Altilia a Sepino. A Benevento, oltre ai ruderi delle terme e del teatro, si ammira il magnifico e conservato arco di Traiano (fig. 1099), o Porta Aurea, del 114 (pag. 558), e nella provincia vi sono gli avanzi dell'antica Telesia (S. Salvatore Telesino). In quel d'Avellino abbiamo resti di terme a Lacedonia e due ponti romani presso S. Sossio in contrada Fiumara e presso Zungoli in contrada Fiumarelle.

Canosa (Canusium) di Puglia vanta pure begli avanzi in un arco di Traiano, nelle terme dette Bagnoli, in un grande anfiteatro e nel ponte sull'Ofanto. Più ricca

della provincia di Bari è quella di Caserta, dove ad Arpino si trovano il tempio detto di Saturno e il tempio di Cerere; a Calvi Risorta un anfiteatro, un teatro e il tempio di Mercurio; a Cassino un anfiteatro (fig 1100) e un teatro; a Fondi un muro d'« opus reticulatum » presso Gegni, e un sepolcro romano; a Rocchetta e Croce un tempio a Minerva; a Santa Maria Capua Vetere l'anfiteatro (fig. 1101) (uno dei più antichi e più grandi d'Italia), un arco detto di Traiano e i sepolcri detti la Canocchia e la Madonna della Libera; a Teano un anfiteatro, le terme, un bagno privato, il tempio di Giunone Populonia e il tempio della Fortuna, in contrada Torricelle.

Il golfo di Napoli, pur prescindendo dai grandi scavi di Pompei, d'Ercolano e di Boscoreale, mostra innumerevoli avanzi di templi e di ville che si spingono sino all'orlo del mare. Ruderi romani vi si trovano, può dirsi, ovunque: a Torre An-

Fig. 1103. Ginnasio. Siracusa.

nunziata, a Torre del Greco, a Marechiaro, nella stessa Napoli ed anche nell'isola di Capri. Un nucleo prezioso di monumenti è a Pozzuoli, di cui ricorderemo l'anfiteatro, la così detta Accademia di Cicerone, le grotte di Seiano e della Sibilla. Poi procedendo verso il capo Miseno si hanno le grotte della Dragonara e altri ruderi di piscine, di sepolcri, di templi, quasi ad ogni passo, presso il lago d'Averno, nel seno di Baia, alle Cento Camerelle, ecc. E così nella provincia di Salerno si trovano gli avanzi dell'antica Velia, l'anfiteatro di Athena Lucana, il tempio di Polla, il ponte detto di Silla a Teggiano.

Nelle regioni seguenti, più verso il mare Ionio, i monumenti romani vanno diradandosi. Nella provincia di Potenza s'hanno i magri avanzi dell'antica Metaponto e dell'antica Grumentum; in quella di Catanzaro alcuni resti a Nicotera e a Strongoli (Pietra del Tesauro). Finalmente, nelle due punte, l'acquedotto di Paligiano e a Brindisi il ponte di Plinio, il pozzo di Traiano, le terme. Altre tracce di terme sono a Reggio e a Gioiosa Ionica, dov'è pure un teatro.

In Sicilia i monumenti romani s'innestano, si può dire, su quelli greci a Taormina (teatro) (fig. 1102), in Siracusa (foro, acquedotto, ginnasio) (fig. 1103), e appaiono qua e là a Solunto (fig. 1104), a Termini Imerese, ad Acireale, a Catania, a Centuripe, a Paternò, a Palazzolo Acreide.

Altri avanzi si trovano in Pantelleria, e, in Sardegna, a Cagliari (anfiteatro, tombe, necropoli punica), a Sant'Antioco, a Senorbì, a Porto Torres (ponte, tempio della Fortuna), a Siligo (terme), a Terranuova Pausania (acquedotto).

Naturalmente, salve poche eccezioni, si tratta sempre di edifici rovinati e di ruderi, ma noi abbiamo voluto ricordarli per dimostrare ai giovani curiosi di studiare l'arte romana, come, in qualsiasi parte d'Italia, essi si trovino sempre in caso di vederne preziosi saggi architettonici, senza contare le innumerevoli sculture accumulate nei musei governativi e comunali di quasi tutte le città.

Fig. 1104. Ginnasio. Solunto.

INDICE GENERALE

I nomi di luogo, ove sono ancora in posto dei monumenti e dove furono trovate opere d'arte, sono scritti in grassetto. I nomi degli artisti sono scritti in corsivo.

A — Architetto, S — Scultore, P — Pittore, I — Artista delle arti minori o dell'arte *industriale*.

st. — statua, r. — rilievo, p. — pittura, pp. — pittura parietale, pv. — pittura vascolare, g. — gemma, i. — incisione, m. — moneta, mos. — mosaico, t. — testa, b. — busto.

Le cifre libere indicano le pagine, le cifre tra parentesi le figure.

Aahotep, Pugnale di, 47, 147 (101).
Aasab: monumento funerario 586; tempio 586.
Abaco (abacus) 23, 160, 169, 175.
Abbasanta: nuraghe (842).
Abdalonymos, Sarcofago di 402 (701 s.).
Abdera: stele 244.
Abrotonon, vedi Sabratha.
Abside 410, 518, 549, 555, 561, 593, 603, 604.
Abu Gorab: santuario di Lathures (50).
Abu Habba vedi Sippara.
Abu Hatab vedi Kisurra.
Abukir: medaglioni 389, 393 (681).
Abu Simbel: colonna a palma (53); c. a ninfea e loto (51); colossi del tempio rupestre 45; necropoli 17; pilastri a forma di Osiride 42; p. a testa di Hathor 42; piramide di Neuserre 22; piramidi (49); strumenti di selce 13; tempio rupestre 42 s., 57 (94); tempio a valle (49).
Abusir: necropoli 17.
Abydos: mastabe reali 20; palazzi 16; Re st. 24, 37; santuari 16; stele del re «serpente» 20 (43); tempio di Sethos I 49 s. (112); tombe 16 (42, 76); vasi di Kamares 117, 147.
Acarnania: porte ad arco 478 (745).
Accampamento romano 607.
Acharnai vedi Menidi.
Acheloo e Eracle st. 218.
Acheuléenne civiltà 1, 3, (1).
Achille st. 320.
— e Agamennone, Contesa di, pp. (670).
— e le figlie di Licomede p. 279, pp. 403 (704); r. 596 s. (1018).
— e Memnone st. 314.
— guarisce Telefo i. (879); p. 335.
— uccide i prigionieri troiani pp. (874).
— e Troilo pp. 484; pv. 199 (364).
— Battaglia intorno al corpo di, pv. 221.
— Scudo di, 133, 150, 192, 200.
— Tomba di, vedi Sigeo, Capo.
Achillee statue 530.
Acireale 629.
Acqua, Genio dell', 527 (943).
Acquasparta 627.
Acquedotti 498, 540, 553, 584, 585, 586, 608 (963).
Acqui: acquedotto 624; terme 624.
Acrolito (akrolithos) 284, 397.
Acroteri (akroteria) 162, 170, 171, 180, 182, 237, 249, 252, 342, 480, 491, 526 (328, 594).
Adab (Bismaya) 58.
Adad, Tempio di, vedi Assur.
Adalia (Attaleia): porta 563, 591 (997).
Adamklissi: Tropaeum 553 s., 583.
Ade e Persefone pp. 487 (870).
— Vaso dell', 376 (659).
Adone r. 247; di Capua st. 353 (608).
Adrasto i. (882).
Adria (Hatria): vasi attici 337.
Adriano r. (1000).
— Biblioteca, Ginnasio, Porta di, vedi Atene; Mausoleo, Ponte di, vedi Roma; Tempio di, vedi Cirene, Roma; Terme di, vedi Corinto; Villa di, vedi Tivoli.
Adscianta: pitture 454.
Adyton 185, 186, 216, 217, 594.
Aes grave 498.
— rude 498.
Aetion (P) 384.
Aetos 162, 180.
Afflitte, Sarcofago delle, 369 (646).
Africa r. 438.
Afrodite 438; i (880); p. 385 (669); r. 296, 245 (438); testa dalle pendici dell'Acropoli 372 (650); Anadyomene p. 383; di Arles st. 368; armata st. (590); di Berlino st. 310; di Boston t. 367 s.; di Capua st. 466; di Cnido st. 367 s. 429, 616 (639); di Coo st. 368; di Doidalsas st. 429 s. (758); di Fidia st. 284 (522); «nei Giardini» st. 311 s. (540); di Kallias st. 272; di Milo st. 454, 466 s. (830); nuda cipriota st. 97; di villa Pamphili st. 310; Pandemos st. 355; nel fregio del Partenone r. 513; nel frontone or. del Partenone st. 299, 300 (514,516); Petworth t. 367 s. (640); di Philiskos t. 463; che scioglie il sandalo st. 430; di Skopas st. 357; Urania st. 302; di Vienne st. 429 s. (758): vedi anche Venere.
— Nascita di, r. 302.
— Urania, Tempio di, vedi Atene.
Afrodisia: scultori 590.
Agakles, Stele di, 269 (472).
Agamedes (A) 216.
Agamennone i. (879); p. 336.
— e Achille pp. 670.
Agasias (S) 462.
Agatharchos (P) 317.
Ageminatura 126 (101, 248).
Aghi crinali 438.
Agias di Lisippo st. 387 (394, 673).

Aglaophon (P) 277, 334.
« Agone » st. 453 (765).
Agorakritos (S) 308, 310 s.
Agrigentini, Donario degli, vedi Olimpia.
Agrigento: Apollo di Mirone st. 275; palazzo di Gellias 267; tempio di Castore e Polluce 621; t. della Concordia 238, 621; t. di Eracle 216, 621; t. di Hera Lacinia 238, 621; t. di Zeus 267 s., 324, 621 (469 s.); tomba di Terone 418.
Agrippa, Acquedotto di, vedi Nimes; Pantheon di, vedi Roma; Terme di, vedi Roma.
— Postumo r. (944).
Agrippina la Giovane st. (950).
Agylla vedi Caere.
Ahuramazda 101.
Aiace i. (880); st. 451.
— furente p. 422; pv. 376 s. (660).
— e Enea pv. (353).
— e Ulisse, Contesa di, p. 335.
— Scudo di, 151.
Aiakes st. 211.
Aigai: edifici (734).
Aigeira: Zeus t. 514.
Aion r. (1004).
Aither r. (818).
Aivas pv. (877).
Aizanoi: tempio 589 s.
Akkad e Sumer 58 ss.
Akragas (I) 437.
Akrolithos vedi Acrolito.
Akroteria vedi Acroteri.
Alae 481.
Alatri: tempio 480 (852).
Alba Fucense 627.
Albani, vedi Kore, Leucotea.
Albano, Lago, Emissario del, 495.
Albenga 625.
« Albero sacro » 67, 81, 96 (173, 203).
Alcantara: ponte 553, 584.
Alcesti, Ritorno di, r. 358 (622, 1016).
Alcibiade, Vittorie di, nelle corse di cocchi p. 334.
Alcinoo, Palazzo di, 139.
Alcmene di Kalamis st. 272.
— sul rogo pv. 376.
— e Zeus r. 201.
« Aldobrandini Nozze » pp. 385 (669).
Alessandria 379 s.; camere funerarie 413; colombari egiziani 523; decorazione delle case 413; Dromos 414; Faro 380; 414; Mouseion 380; palazzo 379 s., 412, 609; parco 412; pitture parietali 512; Serapeion 445; Serapide di Bryaxis 397 s. (694); statuette in terracotta 399; tempio di Arsinoe 411.
Alessandria r. 438.
Alessandria Troade: moneta (624).
Alessandrina arte 404, 445 s.
Alessandro il Grande, nei medaglioni di Abukir r. 389 (681); di Apelle p. 383; Azara t. 389 (678); di Ercolano st. 390; di Euphranor st. 352 s.; nelle monete di Lisimaco 393 (661); con la lancia, di Lisippo st. 389 (679); sul Nemrud Dagh r. 452; di Pergamo t. 389 (680); Rondanini st. 352 s., 373.
— fanciullo, di Antiphilos p. 385.
— Caccia di, st. 397: vedi Delfi.
— Carro funebre di, 380.
— Sarcofago di, 402 (701 s.).
— e Dario, Scontro di, p. 400.
— Filippo e Athena p. 385.
— e la Guerra imprigionata p. 384.
— e Pan p. 386.
— e Rossane, Nozze di, p. 384.
Alessandro IV st. (783).
Alessandro Balas st. 452.
« Alexandris » 412.
Alexandros (S) 466 s.
— *di Atene* (P) 335.
Alfedena vedi Aufidena.
« Alfeo » st. 262 (462).
Algeri: tomba di Giuba II 449.
Alicarnasso 379; Mausoleo 165 169, 203, 342, 359 ss., 372, 373, 396, 418, 524, 593 (626 ss.); palazzo di Mausolo 379, 413.
Alkamenes (S) 261, 263, 270, 307 s., 311 ss., 326, 342.
— *il vecchio* (S) 270.
Alkyoneus r. (820).
Altamira: pitture di grotte 3 (11).
Altamura: vasi 375.
Altare nel tempio di Salomone 93 s.
Altari persiani 99; greci 185, 267 (496); romani funerari 529, 538, 550 (961, 977).
Altilia a Sepino vedi Saepinum.
Altis 239: vedi Olimpia.
Alxenor (S) 244.
Alyattes, Cratere di, 211; Tumulo di, vedi Sardi.
Alyzia: fatiche di Eracle st. 390.
Amarâvatî: stûpa 453.
Amarna, El: Amenophis IV e sua moglie r. (106); colonna composita 42 (91); officina dello scultore Tuthmosis 48 s.; palazzo di Amenophis III 42, 48, 49 (111); p. di Amenophis IV, 37 42, 49 (110); Principesse pp. (109); statuetta femminile (107); testa 48 (104); vasi cretesi e micenei 89.
Amasia: monumenti 89.
Amasis (I) 230.
Amathus: coppa orientalizzante (199); sarcofago 97 (206).
Amazone g. (497); del Capitolino st. 315 (547); di Fidia st. 284, 315, 319, 320, 614 (496); di Kresilas st. 284, 315, 319, 320, 614 (547 s.); Mattei st. 284, 315 (496 s.); di Phradmon st. 319; di Policleto st. 284, 315, 319 s. 614 (555); di Strongylion 328.
— e Eracle r. (471); e Teseo pp. 278.
Amazoni nel tesoro degli Ateniesi in Delfi st. 249; nei gruppi attalici di Atene st. 456 s. (813).
— Tombe delle, 113.
Amazonomachia: statua dell'Athena Parthenos r. 291, 300 (507); fregio del tempio di Basse r. 329 (572); frontone del tempio di Epidauro st. 342; fregio del Mausoleo r. 360 ss. (630); metope del Partenone r. 293; sarcofago etrusco p. 487 (876); fregio dell'heroon di Trysa r. 333.
Ambra 577.
Amelia 627.
Amempto, Altare funerario di, 538 (961)
Amenemes III st. 30, 31 (69).
Amenophis II st. 566; scarabei di, 148.
— III r. (100); t. (99); scarabei di, 148.
— — Palazzo di, vedi Amarna, El.; Templi di, vedi Elefantine, Tebe.
— IV st. (103); figlia di, t. (105); e sua moglie r. (106).
— — Palazzo di, vedi Amarna, El.
Amicle: Afrodite armata st. 341; Apollo st. 211; donario di Egospotami 354; trono di Apollo 199, 202.
Amiternum 627.
Amman vedi Philadelphia.
Ammonias e Paralos p. 386.
Amon, Tempio di, vedi Karnak.
Amorini st. 438, 531 (949): vedi anche Eros e Eroti.
— orafi pp. (749).
Amore e Psiche r. 601 (1060); st. 430, 616 (759).
Amphiprostylos vedi Anfiprostilo.

Amrith: monumento funerario 92 (193); porto 92; tabernacolo 92 (192).
Amykos e Polluce i. 345 (597).
Anadoumenos Farnese st. 302 s., 320 (523); di Fidia st. 320.
Anakeion vedi Atene.
Anaxagoras (S) 251.
Anchise, Enea e Ascanio pp. 447 (796).
Ancona: arco di Traiano 553, 626.
Andokides (I) 241.
Andora 625.
Andreas (S) 428.
Andromeda e Perseo pp. 403 (703).
Andron 504, 505.
Andronitis 411.
Androsfinge 37.
Androsthenes (S) 351 s.
Anfiarao i. 882.
— Partenza di, pv. (354).
Anfione st. 465 (829).
Anfipoli: moneta 357 (620).
Anfiprostilo tempio 157, 170, 303, 325, 499, 500.
Anfiteatro 509, 547, 577, 586, 603 (974, 1089, 1093).
Anfitrite pv. (492).
— e Poseidon p. 195; pv. (583); r. 515 (920); st. 588.
Anfora a falso collo 36, 146 (80, 283).
Anfusci (Alessandria); camera funeraria 444 (791).
Angelion (S) 218.
Angizia 627.
Angora vedi Ankyra.
Aninies Larth, Stele di, 491 (890).
Ankyra: tempio di Roma ed Augusto 589.
Ante 158, 161, 186, 187, 226, 289, 305, 405 (299, 304).
Antefisse 162, 480, 491 (856).
Antenor (S) 236, 237, 256 s.
Anteo e Eracle pv. 242 (430).
Antequera: tomba a cupola (12).
Anthemia 170.
Anthemios (A) 610.
Anticitera: Efebo st. 342 (593).
Antidotos (P) 402.
Antigono (p) 383.
— Gonatas, Lotte di, contro i barbari p. 421; Vittoria di, sui Galati p. 421.
Antigonos (S) 455.
Antiloco, Lotta per il cadavere di, r. 225 (410).
Antimaco Theos: moneta (779).
Antinoo in villa Albani r. 503 (1001); di Antonianos r. 590 (1041); medaglioni dell'arco di Costantino r. 564; in Delfi st. 588; da Patrasso b. 588.
«Antinoo di Belvedere» st. 365.
Antiochia 380, 411, 450; case di campagna 595; monete 452; Tyche di Eutychides st. 394, 452, 616 (690).
Antiochos (S) 514.
Antioco I r. 452 (808); vedi Nemrud Dagh.
— II st. 452.
— IV st. 587.
Antiope st. 465 (829).
Antiphanes (S) 341.
Antiphilos (P) 384, 385 s., 421, 422, 446 s.
Antistene t. 349 (604).
Antonia l'Anziana r. (944).
— la Giovane b. 531; r. (944).
Antonianos (S) 590.
Antonino e Faustina, Apoteosi di, r. 565 s. (1004).
— Pio, Colonna, Tempio di, vedi Roma.
Anu, Tempio di, vedi Assur.
Anubis r. 599 (1056).
Anuli (anelli) nell'architettura: 160, 161 (304).
Anytos st. 428 s. (756).
Anzio, Porto d': Fanciulla st. 395 s. (XII).
Aosta: anfiteatro 624; arco di Augusto 624; mura 624; ponte 624; porta Praetoria 624; teatro 624.
Apadhana 101, 102, 103, 104.
Apameia (Kalât el Mudik) 592; case di campagna 595.
Apate pv. 376.
Apaturios (P) 413.
Apelle (P) 342, 344, 383 s., 385, 386, 393, 448 s.
Apellcas (S) 341.
Aphaia, Tempio di, vedi Egina.
Apis, Adorazione di, r. 599.
Apobates r. 234 s. (419).
«Apollini» st. 207 s., 218.
Apollo: fregio dell'Acropoli 248 (440); sarcofago di Alcesti (1016); Alexikakos st. 271, 276; di Amicle st. 211; monete di Anfipoli (620); monete di Antiochia 452; corazza di Augusto 530 (949); d'Azio st. 208; Barberini (Musa) st. 356 (619); fregio del tempio di Basse 329; di Belvedere st. 372 s., 616 (652); di Belvedere, in Basilea t. 372; di Bryaxis st. 357, 380, 452; di Cheirisophos st. 218; di Cherchel st. 277; Choiseul Gouffier st. 264, 272, 276 (485); di Cirene st. 432 (762); Citaredo st. 542 (965); Diadoumenos st. 320 (556); di Dipoinos e Skyllis st. 208; Elgin st. 363; Citaredo in Firenze st. 356 (618); di Kalamis in Apollonia st. 271; di Kassel st. 276 s., 284 (486); di Leochares st. (373); di Mantova st. 276; di Fidia nel donario di Maratona st. 284; nel vaso di Melo 193 (350); di Mirone st. 275; nel gruppo dei Niobidi st. 370 s.; nel frontone occ. di Olimpia st. 261 (461, 463); dell'Omphalos st. 276; di Onatas st. (251); nel fregio del Partenone 296 (513, X); Patroos di Euphranor st. 352; Patroos di Leochares st. 373; nel fregio di Pergamo 459 (818); Philesios st. 218, 250, 381 (397); di Philiskos st. 463; di Piombino st. 251 (448); di Pitagora st. 269; Pitti st. 276; di Pompei st. 276 (484); dello Ptoion st. 208 (379); nel rilievo di Reims 580 (1026); Sauroktonos st. 363, 364, 367, 399, 616 (633); nel fregio del tesoro dei Sifni in Delfi (411 s.); nel frontone del t. dei Sifni 225 (410); di Skopas st. 356; Smintheus st. 358 s. (624); nella base di Sorrento r. (617); del Sunio st. 209; di Tektaios e Angelion st. 218; Temenites st. 538; di Tenea st. 208, 209 (381); del Tevere st. 277, 614 (487 s.); di Thera st. 208 (378); di Veii st. 491 (885 s.).
— Tempio di, vedi Atene, Basse, Cirene, Corinto, Delfi, Gortina, Delo, Metaponto, Mileto, Pompei, Roma, Selinunte, Siracusa, Taso, Thermos, Troade.
— Trono di, vedi Amicle.
— Artemide e Latona: nel frontone or. del tempio di Delfi st. 351.
— e Eracle st. 491 (885 s.).
— e Marsia r. 369.
— e le Muse st. 463 s.
— e le Ninfe r. (433).
— che saetta il Pitone m. (474).
Apollodoro di Atene (P) 317, 334.
— *di Damasco* (A) 553, 554, 555, 557 s. 560, 561, 571.
Apollodoro, Ritratto di, st. 349.
Apollonia r. (958).
Apollonia sul Ponto: Apollo di Kalamis st. 271.
Apollonios (S) 513.
— *di Archias* (S) 514.
— *di Nestore* (S) 513.

— *da Tralle* (S) 465 s.
Apollonis, Tempio di, vedi Cizico.
« Apoteosi di Omero » r. 463 s. (824)
Apoxyomenos di Lisippo st. 387 s., 616 (675).
Appia Via 498, 523, 570, 603 (935).
Apulia: vasi 374 ss., 381, 474 (658 ss.).
Aquila 627.
Aquila, Doppia, 86.
Aquileia 625.
Arados 593.
Arak el Emir: palazzo di Hyrkanos 450 (802).
Araiostyloi templi 164.
Arato, Vittoria di, a Pellene p. 421.
Arcadi, Donario degli, vedi Delfi.
Arcadio, Colonna di, vedi Costantinopoli.
Arcaistico stile 329.
Archelaos (S) 463 s.
Archermos (S) 203, 221 ss. 235.
Archidamos III, Ritratto di, t. (602).
Archilochos (A) 325.
Archimede (A) 412.
Archi di Giano 417, 524.
— onorari 502, 522, 529, 584, 585, 605 s. 608 (932 ss., 1063, 1092, 1094).
— trionfali 522.
Architrave 191 (306 s.); vedi anche Epistilio.
Arco: nell'architettura egiziana 19 (41); babilonese 58 (129); assira 73 (152 s.); greca 411, 414, 478 (745); etrusca 478; romana 506.
Ardea: pitture di Lykon 502.
Are st. 464.
Ares di Alkamenes st. 312; Borghese st. 312; Ludovisi st. 387, 616 (674); nel frontone del tesoro dei Megaresi in Olimpia 256; nel fregio del Partenone (513); nel fregio del tesoro dei Sifni in Delfi 411.
— Tempio di, vedi Atene.
Arezzo: vasi aretini 532, 579: vedi anche Vasi.
Argar, El: tombe 8; vasi (8).
Argo: Dioscuri st. 208; Hera di Policleto st. 321; Heraion 179, 180, 321, 329, 340, 341, 342; monete 321 (557 s.) tombe a cupola presso l'Heraion 141.
Argo, Nave, i. 345 (597).
Argo e Io p. 403; pp. (702).
Argonauti i. 345, 488 (597, 878); p. 345; pp. 278.
— e Eracle pv. 278, 280 (491).
Aria, Genio dell', 527 (943).
Arianna t. 372 (650).
— e Teseo pv. 154 (294, 364).
Aricia: Kore st. 309, 321; rilievo con uccisione di Egisto 244 (436).
Aridikes (P) 195.
Ariete di Siracusa st. 374 (657).
Arieti st. 37 (85).
Aristandros (S) 354.
Aristeas (S) 590.
Aristeides il Vecchio (P) 344, 355.
— *il Giovane* (P) 344, 400.
Aristion (S) 232, 235.
Aristogeiton (S) (394).
Aristogitone e Armodio st. 256 s., 614 (455).
Aristokles (S) 232.
Aristomachos (S) 428.
Aristomedes (S) 270.
Aristonautes, Stele di, 374 (655).
Aristonidas (SP) 463, 464.
Aristophon (P) 334.
Aristotele, Madre di, p. 386.
Arkades: vasi 152.
Arkesilaos (S) 513, 515.
Arkesilas II, Kylix di, 219 (399).
Arkesios (A) 405.
Arlon: monumento funerario 579.
Armodio e Aristogitone st. 256 s., 614 (455).
Arne: case 139.
« Arpie » r. 224: Monumento delle, vedi Xanthos.
— e Fineo pv. 221.
Arpino 628.
Arquata Scrivia: acquedotto 624.
« Arringatore » st. 494 (895).
« Arrotino » st. 457.
Arsinoe st. 57.
— II st. 436.
— Tempio di, vedi Alessandria.
— e Tolemeo II (793 s.).
Arslan kaja: Dea madre r. 88 (182); tomba rupestre 87 (182).
— **Tasc**: tombe rupestri 87 (181); « Tomba spezzata » 87, 88.
Artaferne pp. 278.
Artaserse I, Tomba di, vedi Nakshi Rustem.
— II e III, Palazzi di, vedi Persepoli.
Artemide di Apelle p. 383; di Aricia st. 309, 321; nel fregio del tempio di Basse r. 329; Brauronia di Prassitele st. 362, 368; di Damophon st. 428; di Gabii st. 368 (641); nel vaso di Melo 193 (350); nel gruppo dei Niobidi st. 370 s.; nel fregio del Partenone 296 (513, X); di Pompei st. 244, 614 (435); nel fregio del tesoro dei Sifni in Delfi (411 s.); nel frontone del t. dei Sifni 225(410); nella base di Sorrento r. (617); Soteira di Strongylion st. 328 (570); di Timotheos st. 342, 356 (617);
— alata r. 200 (367).
— Efesia st. 497.
— — Culto di, p. 335.
— Persiana pv. 152.
— e Apollo di Dipoinos e Skyllis st. 208.
— Apollo e Latona: nel frontone del tempio di Delfi st. 351.
— e Atteone r. (471).
— Tempio di, vedi Atene, Efeso, Lusoi, Magnesia, Sparta.
Artemisia st. 360, 362.
Artemon (P) 386 s.
Artisti, Catalogo di, 449.
Arvier 624.
Asaph, Sigillo di, 95 (201).
Asarhaddon, Stele di, 79 (166).
« Asarotos oikos » 426.
Ascanio, Enea e Anchise pv. 447 (776).
Asce cerimoniali 53, 112.
Aschersleben: urna a capanna (20).
Ascia, Doppia, 129, 130, 135, 136.
Asclepio di Alkamenes st. 312; di Melo t. 368, 428; Mounychios st. 428; di Phyromachos st. 454: vedi Esculapio.
Ascoli Piceno 627.
Asia pv. 376.
Asinio Pollione, Monumenta di, vedi Roma.
Askaros (S) 270.
Aspasios (I) 291, 531.
Aspendos: teatro 591, 592, 595.
Aspra: mura 622.
Assarköi-kaia: tomba rupestre 88 (185).
Assire torri 380.
Assisi: 627; tempio 520, 561.
Assos 590; mercato 416; tempio 188, 203 s. (343 s., 372).
Assteas (I) 376.
Assuan: tombe 44.
Assur (Kalat Scergat) 58, 69; colonne di basalto 72; statua (161); tempio di Anu e Adad 70; testa 70 (149); tombe 73; villa 72.
Asti: torre 624.
Astragalo 158, 172, 289.

Asurbanipal r. (170); st. 75.
— Palazzo di, vedi Kujundscik.
Asurnazirpal r. (165); st. 75.
— Palazzo di, vedi Nimrud.
Atalante di Tegea st. 354; del Vaticano st. 264, 276 (465).
Atamante st. 464.
Atargatis, Tempio di, vedi Hierapolis.
Athanodoros (S) 467, 469.
Atene 113, 307.
— Accademia 270, 561; Acropoli 286 ss. (500 ss.); Afrodite dalle pendici dell'Acropoli t. 372 (650); «Afrodite nei Giardini» st. 311 s. (540); di Kallias st. 272; Anakeion 270, 278; Apollo dell'Agora st. 356; Alexikakos 271, 276; di Leochares st. 373; Patroos st. 352, 373; Ares di Alkamenes st. 312; Arianna t. 372 (650); Artemide Brauronia st. 362, 368; Asklepieion (500); Athena di Endoios st. 424; Hygieia st. 313; Lemnia st. 285 s., 291 (498 s.); Promachos st. 270, 284 (500 s.); Parthenos st. 283, 284, 286, 297, 299, 300, 452, 514; del Varvakeion st. 291 (505); e Marsia di Mirone st. 274 s., 276, 285 s., 291, 614 (482 s.); Attalici gruppi 456 s. (500).
— Base di Bryaxis 357; basi di statue funerarie 234 s., 243, 249 (419 s.); Biblioteca di Adriano 563, 587; Brauronion 303 (500 s.).
— Capitelli ionici dell'Acropoli (310 s.); casa di Cabria 347; c. di Conone 347; c. di Focione 347; case pelasgiche sull'Acropoli 500; Cavalieri dell'Acropoli st. 236; Cavallo di Troia di Strongylion 328; città d'Adriano 563, 587.
— Demostene di Polyeuktos st. 398, 616 (696); Diogeneion 418; Dioniso di Alkamenes st. 311; Dioscuri; dei Propilei st. 314; Dipylon 270, 347 s.; Dromos 414.
— «Efebo biondo» t. 249 (443); Enneakrounos pv. (396); Eretteo 165, 168, 169, 170, 175, 216, 284, 286, 291, 303, 323 ss., 326, 329, 340, 520 (307, 328, 500 s., 561 ss.); fregio dell'E. 334; Cariatidi dell'E. 312, 324, 326, 514 (563 s.); Eretteo di Mirone st. 275, 276; Ermete Propylaios st. 270, 311, 312 (538); Eumenidi di Skopas st. 356.
— Fregio dell'Acropoli 248 (440); frontoni arcaici dell'Acropoli 204 ss. 225, 262 (374 ss.); frontone di Eracle e l'Idra r. 204 (374); di Eracle nell'Olimpo st. 206 (377); di Eracle e Tritone st. 205 (375 a); dell'Hekatompedon 204 s., 249, 253 (332, 375 s., 425).
— Giardino di Epicuro 412; Ginnasio di Adriano 587; di Tolemeo II 418; Giovanetto dell'Acropoli 257 (456); grotta di Apollo (500 s.); di Pan (500 s.); gruppo di Euboulides 428.
— Hekate di Alkamenes st. 270, 311, 312 (539); Hekatompedon 184, 216, 236 s., 239, 286, 288, 289, 324 s. 425, 500); Hephaistos e Athena Hephaistia st. 312.
— Iliade e Odissea st. 588.
— Kallirrhoe 217; Kekropion 325; Kerameikos 199; Klepsydra (500); Korai dell'Acropoli st. 223, 235 s., 248, 256 (421 ss., 441 s., VIII); Kore di Antenor 236 (423); di Euthydikos 248 (441).
— Lakydeion 412; Lunghe mura 283, 307; Lykeion 382, 561.
— Madre degli dèi r. (536); Marsia e Athena di Mirone st. 274, 276, 285 s. 291, 614 (482 s.); Metroon 305, 310; Monete 282, 284 s., 307 (495, 532); monumento funerario 369 s.; m. coregico di Lisicrate 171, 347 (320, 599 s.); m. cor. di Nikias 382; m. funerario di Philopappos 587 (1037); m. cor. di Thrasyllos 382, 427 (500); Moschophoros st. 211 (386); mura di Cimone sull'Acropoli 283, 287; mura pelasgiche 287 (500).
— Odeion di Erode Attico 588 (500); di Pericle 306 s. (532); Olympieion 216, 406, 409 s., 450, 506, 563, 587 (710); Orologio di Andronikos 416 s.
— Pandroseion 324; Paralos e Ammonias p. 386; Partenone prepersiano 239, 286, 288; di Pericle 160, 163, 164, 173, 175, 216, 260, 283, 285, 287, 288 ss., 304, 322, 323, 325, 340, 520 (300, 321, 500 ss.); fregio del P. 225, 294 ss., 300, 304, 309, 528 (511, 513, X); frontoni del P. 297 ss. 300, 301, 310, 313 (514 ss.); metope del P. 293 s., 298, 299 s., 302, 305 (508 ss.); sculture del P. 284, 326, 327, 328; policromia del P. (VI 3); Perseo di Mirone st. 275 s.; Phryxos di Naukydes st. 322; Pinacoteca nei Propilei 425; pinax votivo 229 (414); porta di Adriano 563, 587 (996); p. Beulé (500); trionfale nell'Agora 417; Prokne e Itys st. 312 (541); Propilei 165, 168, 172, 173, 284 s., 287, 288, 303, 314, 322, 340, 382, 408 (313, 500 s., 524 s.); Propylon dei Pisistratidi 216; pyrgos del tempio di Athena Nike 304 (501).
— Santuario di Teseo 278; «Sosandra» st. 272, 277; Stadio 588; stele di Aristion 231, 232 (418); di Demetria e Pamphyle 348; di Dexileos 347 (601); di Hegeso 327, 347 (568); di Lyseas 231, (417); del vasaio 242; stoa di Attalo II 454 (730); st. detta di Eumene 454 (500); st. Poikile 278, 344, 561; st. di Zeus Eleutherios 344 s., 352.
— Teatro 307, 346, 373, 587 (500); tempio di Afrodite Urania 304; t. di Apollo Patroos 304 (528 ss.); t. di Ares 312, 373; t. di Artemide Eukleia 270; t. di Athena Nike 165, 169, 303 s., 305, 325 s. (500 s., 526); fregio del t. di Athena Nike 304 (527); balaustrata del t. di Athena Nike 334 (526, 578); tempio di Dioniso 216 (500); t. di Hephaistos 304 s. (528 ss.); t. presso l'Ilisso 165, 170, 305, 326 (296); t. in poros dell'Acropoli 184 (332); t. di Roma ed Augusto 520 (500); t. della Tyche 588; Theseion 163, 164, 270, 304 s., 322 (302, 528 ss.); Tirannicidi 256 s., 270 (455); «Torre dei Venti» 416 s.
— Via dei Tripodi 372; vasi del Dipylon 154; vittorie di Antigono Gonatas p. 421.
— Zeus Polieus di Leochares st. 373.
Ateniesi, Tesoro degli, vedi Delfi.
Athena 155; Albani st. 314, 315 (545); Areia st. 284; di Bologna t. 285 s. (499); nel fregio del tempio di Athena Nike 304; di Dresda st. 285 s. (498); nei frontoni di Egina 253; di Elateia st. 428; di Endoios st. 236 (424); Farnese st. 313 s. (544); nella cista Fico-

roni (597); Hygieia di Pirro st. 313; Lemnia st. 291 (498 s.); nel donario di Maratona st. 284: Medici st. 285, 310; nel frontone del tesoro dei Megaresi in Olimpia 256; nelle monete di Atene 282 (495); nelle anfore Panatenaiche 230; nel fregio del Partenone (513); nei frontoni del Partenone 298; Parthenos st. 283, 284, 285 286, 290, 291 ss., 297, 299, 300, 302, 415, 428, 452, 514 (504 ss.); di Pellene st. 284; di Pergamo st. 316, 454; nel fregio dell'altare di Pergamo 460 (820); Polias pv. (416); Promachos st. 270, 284; nella metopa di Selinunte 202; nel fregio del tesoro dei Sifni in Delfi (411, 413); nel frontone del t. dei Sifni 225 (410); di Siviglia t. 285; di Velletri st. 314, 315 (546); nelle metope del tempio di Zeus in Olimpia 261.
— e Enkelados st. 237, 253 (425); st. 237 (426).
— e Eracle di Alkamenes r. 312; di Dipoinos e Skyllis st. 208.
— Filippo e Alessandro p. 385.
— e Gigante r. (471).
— Hephaistia e Hephaistos st. 312.
— e Marsia di Mirone st. 274 s., 285 s., 291 (482 s.).
— Nascita di, st. 298.
— e Poseidon, Contesa di, st. 298.
— Templi di, vedi Atene, Pergamo, Platea, Priene, Samo, Sparta, Tegea.
Athenion (I) 436.
— (P) 403.
Athenis (S) 223.
Atilius (I) 498.
Atlante e Eracle r. 261 (459); st. 218.
Atlanti 267, 268.
Atleta di Dresda st. 328; di Monaco st. 364; di Stephanos st. 251 (449).
Atreo, Tesoro di, vedi Micene.
Atrium corinthium 504 (859); displuviatum 482 (861); testudinatum 481; tetrastylum 504, 505 (908); tuscanicum 482, 504, 505 (860, 908 s.).
Attaleia vedi Adalia.
Attalici tessuti 462.
— Gruppi vedi Atene, Pergamo.
Attalo I t. 455 (810).
— II, Stoa di, vedi Atene.
Atteone e Artemide r. (471, 893).
Attica: idoli cicladici 116.
Attica base 166, 169, 359, 405, 501, 507, 519.
— colonna 290; vedi anche Colonna.
Attico 382, 451, 517, 522, 573, 585, 589, 592.
— fregio vedi Fregio.
— ionica base 172 (307).
— ionico ordine 166, 168, 172 (307, 313).
Attius Priscus (P) 552.
Attori comici st. 434.
Aufidena (Alfedena) 627.
Aufina (Ofena) 627.
Augusta Emerita vedi Merida.
Augustea arte 516 ss.
Augusto di Prima Porta st. 530 s., 564 (949); g. 531 (952 s.).
— Ara di, vedi Lione; Arco di, vedi Aosta, Rimini, Susa; Foro di, vedi Roma; Mausoleo di, vedi Roma; Monumento di, vedi Monaco; Palazzo di, vedi Roma; Ponte di, vedi Narni, Rimini; Tempio di, vedi File, Roma, Vienne.
— e Barbari sottomessi, r. (954).
— e Livia r. 529 (948).
— e Roma g. 531 (952).
— Tempio di, vedi Ankyra, Pola.
Aulus Metilius vedi «Arringatore».
Aurai nel tempio di Asclepio in Epidauro st. 342 (594); nel mon. delle Nereidi in Xanthos st. 332 (575).
Aureliano, Mura di, vedi Roma.
Auriga di Delfi st. 267 (468, IX).
Aurignacienne civiltà 2, 3 (I)
Aurora r. 564.
Austria: situle di bronzo 12.
Autun: tempio di Giano 578.
Auxerre: statuetta 209 s. (382).
Avorio, Scultura in, 15 (35, 37) 599.
Aymaville 624.
Azara, Erma, 389 (678).
Azio: Apollo st. 208.

Baal 586, 601.
Baalbek (Heliopolis): templi 561, 590, 592 s., 595, 596 (1046 ss.); cortile dell'altare 593, 595 (1046 s.); piccolo tempio 595, 609 (1048); tempio rotondo 595 (1049 s.); tempio di Giove 593, 594, 600.
Babylon (Babil) 58, 65, 66 ss.; kudurru di Marduk-Baliddin 67 (146); pareti in mattoni smaltati 68, 106 (147 s. III); rocca di Nebukadnezar II 67 s.; rogo di Hephaistion 380; santuario di Marduk 65, 68; zikkurrat del s. di Marduk 65, 68 (143); tempio di Ninmach 68; torre 65, 68 (143).
Baccanti vedi Menadi.
Bagni cretesi 118; romani 504, 518, 586, 609: vedi anche Terme.
Bagni di S. Giuliano 626.
Baia 628.
Balawat: porta a rilievo 74 s. (159).
Balcani: vasi neolitici dipinti 10.
Baleari: capanne neolitiche 6; talayots 124, 473.
Balconi 417, 505.
Balla vedi Palatitza.
Balteus 168.
Balzi Rossi: grotte 2, 4, 6.
Bambyke vedi Hierapolis.
Banchetto pv. (431); r. (372).
Barbara prigioniera (Thusnelda) 515 (921).
Barbari r. 567; st. 529.
— Battaglia contro, r. 601 (1059).
Barberini vedi Supplicante.
Bard 624.
Barhut: stûpa 453.
Barletta: Valentiniano I st. 609 (1073).
Base: vedi Attica, Attico-ionica, Ionica base.
— di Sorrento 356 (617).
Basilica 93, 414 s., 502, 504, 549, 590, 600, 603 s., 608, 609.
— cristiana 93, 410, 609.
Basse: tempio di Apollo 171, 174, 322 s., 329, 340, 409 (314, 560); corinzio capitello del t. 323; ionico capitello del t. 168; fregio del t. 321, 339, 342 (572).
Bathykles (S) 202.
Battersea: scudo di bronzo 583.
Battriana: arte 453 s.; monete 453 (779).
Bebrici i. (597).
Beduini st. 446.
Belgio: vasi neolitici dipinti 10.
Belgrado: casa a megaron 10.
Bellerofonte r. 333.
Bene Vagienna 624.
Benevento: arco di Traiano 558, 627 (1099).
Benihasan: pilastri 35 (77 s.); pitture 32 (74); tombe rupestri 34, 35 (77 s.).
Beozia: civiltà neolitica 110; egea 113; vasi eneolitici dipinti 473.
Bergeggi 625.
Berti (I) 377.

Bernay: argenterie 532.
Bersce: tomba di Thothothes 31; tombe rupestri 34; t. costruite 44.
Bes 97.
— Capitello a forma di, vedi Capitello.
Betlemme: basilica Costantiniana 609.
Bettona: mura 622.
Bevagna 627.
Biahmu: Amenemes III st. 31.
Biban-el-Meluk: pittura 53 (118); tombe reali 43 s., 57 (79).
Biblioteca 517, 591, 608; di Adriano vedi Atene; di Attalo I vedi Pergamo; Palatina vedi Roma.
Bicchiere a fior di loto 53 (122).
Biga egiziana 57.
Bisanzio 609.
Bismaya vedi Adab.
Bit-chilani 73, 74, 85, 87, 105 (154 ss.).
Bithnanaia pp. 597 (1052).
Biton st. 208 s. (380).
Boedas (S) 394.
Boemia: vasi neolitici dipinti 10.
Boethos (S I) 432 s. 436, 437, 454, 462, 616.
Boghasköi 84; archivio di tavolette scritte 83; colonne 85; costruzioni con finestre 106; mura della città 84; palazzi 7, 84 s. (175); porte nelle mura 84, 137 (174, 176); rilievi 86, 87 (177, 178); templi 84 s.; torre 84 (176).
Bologna (Felsina) 626; necropoli 471, 623; situle in bronzo 12; situla della Certosa 471 s. (839); stele funeraria 493 (802); testa della Lemnia 285 (498 s.); vasi attici 337 (492).
Bonus Eventus st. 353.
Borea e Orizia pv. 243 (432); st. 331 s.
Borghese: vedi Ares, Centauro, Gladiatore.
Borgo S. Donnino 626.
Boscoreale: argenterie 532; pitture parietali (738); tazze 437, 438 (770, 772, 954); villa 510 (913).
Bosöjuk: tombe a tumulo 90.
Boston, Rilievo di, 247 s. (439).
Bostra 593.
Botteghe 417.
Boularchos (P) 198.
Bouleuterion 417 (458, 662, 740).
Boupalos (S) 223, 224, 454, 526.
Boutades (I) 180, 182, 195.
Bra vedi Pollentia.
Brassempouy: statuetta 2.
Braunschweig: vasi neolitici dipinti 10.
Brescia: Curia 625; Foro 625; tempio di Vespasiano 551, 625 (1088); Vittoria st. 625.
Bretagna: menhir 7 (13).
Brindisi: colonna 619 (1083); ponte 628; terme 628.
Bronzo, Civiltà del, 11 ss., 114.
Bruto L. b. 516 (924).
Bryaxis (S) 357, 360, 362, 380, 396 s., 445.
Brygos (I) 242.
Bucchero, Vasi di, vedi Vasi.
Bucrani 405, 529, 585 (709, 976).
Buddha st. 454.
Buddha-Gayā: stûpa 453.
Busiride e Eracle pv. 219 s. (400 s.).
Busti romani 558 s.
Byblos: betilo di Afrodite (194); Eracle st. 452 (807); moneta (194); santuario di Afrodite 93 (194).
Byzes (I) 191.

Cabiri, Vasi del santuario dei, vedi Vasi.
Cabria, Casa di, vedi Atene.
Caccia di Alessandro r. 402 (701 a. XIV).
— al leone r. (998).
Cacciatore p. (356).
Caere (Cervetri): coppe orientalizzanti 95; lastre di argilla dipinte 196, 484 (864); necropoli 482; rivestimento in terracotta di un tempio 480 (855); sarcofagi in terracotta 491 (887); suppellettili di tombe 81; tombe dipinte 483, 484; tomba Regolini-Galassi 482; t. dei Rilievi dipinti 622 s. (862).
— Vasi di, vedi Vasi.
Caerwent vedi Venta Silurum.
Cagli: ponte 626.
Cagliari 629; anfiteatro 629; necropoli punica 629.
Calcante p. 336.
Calcidesi vasi vedi Vasi.
Caldiero 625.
Caleni vasi vedi Vasi.
Cales 498; monete 498 (901).
Calidarium (1012).
Calidonia caccia pv. (364); st. 354.
Calleva (Silchester) 584.
Callimaco pp. 278.
Calunnia di Apelle p. 384.
Calvi Risorta: anfiteatro 628; teatro 628; tempio 628.
Camei 436, 438, 440, 531, 536 (792 s.).
Camillo st. 497.
— st. 513.
Campana rilievi 526.
— Tomba, vedi Veii.
Campania: monete 498; tombe dipinte 475.
Campo Marzio r. 564 (1004); vedi Roma.
Canalis 191.
Candelabri in marmo 439 (775); di Skopas 357.
Cane e gatto r. 235 (420).
Canefore 190; vedi anche Cariatidi.
Canoleius (I) 498.
Canone lesbio 177; di Policleto, vedi Kanon.
Canosa (Canusium) 627; anfiteatro 627; arco di Traiano 627; ponte 627; terme 627; vasi 375 (658).
Cantatore nubiano st. 446 (794).
Capanna, Urna a, 471.
Capanne dacie 583; egiziane 37; galliche 578; neolitiche 6, 10, 114, 470.
Capistrello 627.
Capitello assiro 68, 167 s., (148, 154); attico-ionico 168 (307, 313) ciprioto 96, 167 (202); corinzio 550 (319 s. 992); diagonale 168 s., 405, 501, 507, 550 (707 s.); dorico 160 s., 172 (302 s., 326); egiziano 23 s.; eg. a Bes 598; eg. composito 42 (91 s.), 443 (789); eg. a testa di Hathor 35, 40, 443, 598 (788); eg. tolemaico 56; eolico 42, 74, 104, 167, 171, 191 (148, 309); fenicio 93, 452 (202); greco dell'anta 174 s.; gr. a palma 190, 591; ionico 42, 86, 167 ss., 171, 172, 175, 189 (306 s., 310 ss., 314 ss., 345 ss., 565); ion. angolare 381 (307, 317 s.); miceneo 160, 187 (242); persiano 104 s., 167, 382 (216); punico (310 ss.); romano composito 550, 598: vedi anche Colonna e Corinzio, Dorico, Ionico e Tuscanico ordine.
Cappadocia: tombe rupestri 88 (186).
Capra t. (133).
Capri 628; villa di Tiberio 538.
Caprino 625.
Capua 498; tombe dipinte 475.
Caracalla b. 573 (1014).
— Terme di, vedi Roma.
Cardo 478.
Cariatidi di Diogene 514; dell'Eretteo 312, 324 (563 s.); in sarcofagi 589; nel tempio di Zeus in Agrigento 267, 324; nel tesoro degli Cnidi in Delfi 190, 225, 324; nel tesoro dei Sifni in Delfi 190,

225, 324 (410): vedi anche Canefore.
Caricatura 52 s.
Carpazî: vasi neolitici dipinti 10.
Carrara, Marmo di, 517, 526.
Carri, Corsa di, r. 361 (629).
Cartagine: sarcofagi 419, 449 (801).
Casa assira 72; babilonese 66; cretese 123 (241); egiziana 33, 37; etrusca 7; greca 111, 411 ss., 417, 517; italica 480 ss., 517; neolitica 7, 9 (19, 21); circolare di Orcomeno 115; pompeiana 503 ss.; romana 417, 508, 520 (859 s.); rom. d'affitto 519; troiana 111 (221).
Cassandra p. 386.
Casse funerarie egiziane 57.
Cassettoni (lacunari) 187, 559, 561 (903).
Cassino: anfiteatro 628 (1100); teatro 628.
Casteggio 625.
Castel d'Asso: necropoli 482.
Castel di Sangro vedi Anfidena.
Castel Gandolfo: villa di Domiziano 549.
Castellarano 626.
Castelleone di Suasa 627.
Castelli d'acqua 591.
Castelluccio 626.
Castel Nuovo 627.
Castore pv. (583).
— Tempio di, vedi Roma.
Castro romano 379, 478, 540.
Catania 629.
Cavalieri in combattimento r. 614.
Cavalieri st. 236.
Cavallo di Troia di Strongylion st. 328.
Cecilio Giocondo L. b. 551 s. (981).
Cefallonia: civiltà neolitica 113.
« Cefisso » st. 299 (517).
Celeia vedi Cilli.
Celer (A) 541.
Celio Vibenna (875).
Cella nel tempio greco 156, 164, 173, 180 s., 182, 183, 185, 186, 187, 216, 217, 238, 239, 267, 321, 409; nel tempio etrusco 479, 480; nel tempio romano 499, 500, 507, 561, 598.
Census r. (919).
Centauri 612; di Aristeas e Papias st. 590; di Zeuxis p. 335.
— e Eracle pv. 194 (351); r. 200 (367).
— e fiere mos. 426 (754).
Centauro Borghese st. 468 s. (833).
Centauromachia nell' Athena Parthenos r. 292; nel fregio del tempio di Basse r. 329 (572); nel fregio del Mausoleo r. 360 s.; nel frontone occ. di Olimpia st. 261 (461); nelle metope del Partenone r. 293 s. (508 ss.); nel fregio del Theseion 304 (530); nel fregio dell'heroon di Trysa r. 333; nel vaso François pv. (364).
Centrato edificio 573.
Centuripe 629.
Cera, Immagini in. 497.
Ceramica vedi Vasi.
Cerbero st. 398.
Cercopi e Eracle r. 202 (369).
Cerere, Tempio di, vedi Roma.
Ceretani vasi vedi Vasi.
Cernunnos r. 580 (1026).
Certosa, Situla della, vedi Bologna.
Cerva e leone st. 237.
— e toro st. 237.
Cervetri vedi Caere.
Cesare, Giulio: ritratti 516.
— Foro, Giardini, Rostri, Tempio di, vedi Roma.
— e Roma, Tempio di, vedi Cirene.
Cesarea (Cherchel): Apollo st. 277; Demetra st. 309; Eracle st. 275; statue 449.
Cesi: mura 622.
Cestio, C., Piramide di, vedi Roma.
Chairestratos (S) 427.
Chalcidicum 414 s., 603.
Chamesi: casa ovale 115 (232).
Chares st. (385).
Chares (I) 195.
— (S) 394, 463, 498.
Chariklo pv. (365).
Charites r. 244, 321; st. 218, 223, 302.
Charu pv. (877); pp. 487.
Châtillon 624.
Cheirisophos (S) 218.
Cheirokrates (A) 357.
Chelléenne civiltà 1, 2, 3 (1).
Cheops st. 24.
— Piramide di, vedi Gise.
Chephren st. 24 (54).
— Piramide di, vedi Gise.
Cheramyes, Hera di, st. 210 (384).
Cherchel vedi Cesarea.
Chersiphron (A) 188.
Chesechem st. 24.
Chian vedi Cnosso.
Chiaroscuro 14, 317.
Chiaverano 624.
Chigi, Vaso, 194.
Chio: monete 212; sculture 221.
Chirone pv. (365).
Chiusi (Clusium): figure sedute st. 493; Guerriero st. 493; necropoli 482; rilievi funerari 491 s. (891); sarcofagi 491 (888); s. di Larthia Seianti 491 (888); tombe 484 ss.; t. Casuccini o del Colle 622; t. del Granduca 622; t. di Poggio Gaiella 622; t. della Scimmia 622; urna a forma di casa 480 (857); urne cinerarie 494; vasi di bucchero 490 (883 s.); vaso François 199 (364 s.).
Chnumhotep, il nano st. 27.
Chon, Tempio di, vedi Karnak.
Chorsabad (Dur-Sarrukin) 69, 81; Bit-Chilani 73 (154 s.); canale a volta 73 (153); leone di Sargon 75 (160); palazzo di Sargon 70, 72, 74, 75 s., 78, 82 (150 s.); pareti in mattoni smaltati 75 s. (162 s.); rilievi parietali del palazzo (78 s. 154, 168); templi 70 s.
Chrestographia 342, 425.
Cibele r. 225 s. (412).
— Culto di, 582.
Cicerone M. Tullio, t. 516 (922).
Cicladi, Civiltà delle, 114; Idoli 116 (233); vasi 8, 116; vasi in pietra 116.
Ciclope innamorato pp. 424.
— e Satiri p. 336.
Ciclopi 136.
Ciclopiche mura 137, 177, 178, 621 s.
Cilindri assiri 69, 95; babilonesi 60, 61 s., 67, 116, 212 (135).
Cilli (Celeia): Guerriero norico 583.
Cimone (P) 240.
Cipollino 565.
Cippi 538.
Cipro 96 ss., 192; arte orientalizzante 81; bacini a ruote 94 (197); capitelli 68, 96 (202); coppe orientalizzanti 95, 96 (199); moneta 311 (537); vasi micenei 146.
— Vasi di, vedi Vasi.
Cipselo, Arca di, vedi Olimpia.
Circo vedi Anfiteatro.
Cirenaica: vasi attici 345.
Cirene: Apollo st. 432 (762); Grazie st. 430; portici del Foro 586; porticus Augustae 586; preteso Seneca t. 448; statue 587; tempio di Adriano 586; t. di Apollo 586; t. di Cesare e Roma 586; t. di Giove 586; terme 586; vasi 218 (399).
Ciro r. 104 (215).
— Tomba di, vedi Pasargade.
Ciste a cordoni 471, 472 (841).
— prenestine 488 s. (878).
Cisterne 586.
Cizicenica, Sala, 411, 549.
Cizico: tempio della regina

Apollonis 407, 461 s.; tempio romano 563.
« Cladeo » st. 262 (462).
Claudio g. 536.
— Acquedotto, Tempio di, vedi Roma.
— Pulcro Appio, Propileo di, vedi Eleusi.
Clazomene: monete 212; sarcofagi 197 s., 219, 232 (361 s.).
Clitemnestra p. 386; r. 244 (436).
Cloaca Massima vedi Roma.
Clusium vedi Chiusi.
Cnidi, Lesche, Tesoro degli, vedi Delfi.
Cnido: Afrodite di Prassitele st. 367 s., 429, 616 (639); Demetra st. 368 s. (642); sepolcro per la vittoria di Conone 359.
Cnosso 114; coperchio di Chian 147; Coppiere pp. 129, 132 (252); « Dea dai serpenti » st. 130 (255); edificio sacro pp. (243); facciate di case cretesi (241); ipogeo a cupola 115; palazzo 115, 118 ss., 127, 147 (236, 245); area a scalee del p. 122, 140 (236); magazzini del p. 85, 122, 137; piano superiore del p. 118, 140 (245); pitture parietali del p. 124, 125, 126, 127 s. (243, 252 s.); sacello del p. 122 s., 130; sala delle doppie asce nel p. 119 ss. (238); sala del trono nel p. 121, 127 (236, 239, 240); stanza da bagno del p. 121; rilievo in porcellana (249); sigilli 144, 149 (281); statua egiziana 147; tavola da giuoco 134; tavolette scritte 149; vasi neolitici 110; v. di Chamares (234); v. di steatite 132 (259); v. dello stile del palazzo 127 (250); villa reale 121, 127.
Codro pv. 317.
Colatoi 191.
Collarino 161, 168, 501 (307, 318).
Colombarî egiziani 523; romani 419, 523.
Colombe, Mosaico delle, 426 s.
Colonia: vasi di vetro 583 (1034).
Colonna vedi Vetulonia.
Colonna assira 72 ss., 166 (157 s.); attica 290, 326, 382, 414; babilonese 66; corinzia 171 s., 340, 501, 507, 609 (320, 907); cretese 123 s., 132, 179 (246, 258); dorica 35, 40, 159, 160 s., 166, 179, 181 s., 188, 252, 404 s., 449, 454 (301 ss., 324); egiziana 23 s., 34 s., 40 ss., 55 s., 72, 124 (51 ss.); eg. composita 167 (92); eg. a loto 23 s., 35, 40, 407, 443 (51); eg. a palma 23 s., 35, 40, 104, 158, 407 s., 443 (53); eg. a papiro 23 s., 35, 40, 443 (52); greca a palma 414 (712); greca in legno 155; greca ornata di rilievi 189 s., 204, 358 (345, 373, 621 ss.); ionica 74, 166 ss., 226, 322, 329, 340, 358, 405, 501, 505, 507 (154, 306 ss., 310 ss.); ittita 85, 86, 124; micenea 124, 138, 139, 140, 147 (242); paflagonia 89; persiana 98, 99, 101, 102 s., 104, 166, 190, 239, 452 (216); protodorica 35; rostrata 497 (898); del tempio di Salomone 93; tuscanica 480, 500 s., 578; vedi anche Capitello e Corinzio, Dorico, Ionico e Tuscanico ordine.
Colonne abbinate 592, 594 (1071); mezze 522.
Colori 383, 402, 510, 534, 543 s.
Colosseo vedi Roma.
Colossi 38, 394, 463, 608.
Combarelles: pitture in grotte 3, 4.
Commodo (683).
Compluvium 482, 526.
Composito capitello vedi Capitello.
Conchiglia, Nicchia a, 595.
Conchiglie, Intarsî con, 540.
Concordia 625.
Concordia, Tempio della, vedi Roma.
Coniazione greca 212; romana 498.
Conone pp. 597 (1052 s.).
— Casa di, vedi Atene; Sepolcro per la vittoria di, vedi Cnido.
Contadina vecchia st. 446.
Contadino con la vacca r. 529 (947).
Contrazione degli intercolumnî 162, 182, 186 s., 238, 405.
Coo 565; Afrodite di Prassitele 368; altare di Asclepio 398; santuario di A. 383, 398; tempio più antico di A. 409; tempio più recente di A. 409.
Copaide, Palude: canali 137.
Copie romane 514.
Coponius (S) 513.
« Coppiere » pp. 129, 132, 252.
Corazza squamata 131 (256).
Corcira vedi Corfù.
Corcíresi, Toro dei, vedi Delfi.
Coregici monumenti 347, 363, 372 (320, 599 s.).
Corfinium 627.
Corfù (Corcira): frontone 206.
Cori: tempio 501 (905).
Corinna t. 349.
Corinto: civiltà neolitica 110; Odeion 588; templi 179 s.; tempio di Apollo 183 s. (331); terme di Adriano 587.
— Vasi di, vedi Vasi.
Corinzia pittura 196.
— sala 411, 549.
Corinzie, Tavolette dipinte, 195 (355 s.).
Corinzio ordine 56, 159, 171 s., 292, 323, 328 s., 340, 347, 405 ss., 443, 450, 451, 501, 504, 507, 519, 548, 561, 585, 589, 591, 594, 609 (319 s., 907, 926, 992); vedi anche Capitello e Colonna.
Corna di consacrazione 132 (243, 259).
Cornelius Pinus (P) 552.
Cornice 174, 179, 184, 187, 212, 519 (305 ss., 928, VI 2).
Cornicione 162 (305, VI 3).
Cornucopie 585.
« Corridrice » del Vaticano st. 264 (465).
Corteo funerario pv. (291).
Cortona: fanciullo con ocherella st. 494; grotta di Pitagora 622; mura 622.
Cossutius D. (A) 406, 450.
— *Cerdo M.* (S) 514.
Costantino r. 610 (1074); t. 604, 608 (1069).
— Arco, Basilica, Terme di, vedi Roma.
Costantinopoli 609 s.; acquedotto di Valente 609; base dell'obelisco di Teodosio 610 (1074); colonna di Arcadio 610 (1075); c. di Teodosio 610; Giustiniano st. 610; Ippodromo 609; Milion 609; palazzo imperiale 609; p. di Lausos 609; rilievi in avorio 612; Santa Sofia 610.
Costanza, Santa, Sarcofago di, vedi Roma.
Costanzo Cloro t. 608 (1070).
Cratere in marmo 776.
Creazione dell'uomo r. 601 (1060).
Creta: capanne neolitiche 6, 114; case neolitiche 114; gemme (287 s.); idoletti 112; idoli cicladici 116; palazzi 7, 118 ss.; pugnale egeo 8; statuette preistoriche 9; tombe a cupola 134, 142; vasi 116 s.: vedi anche Cnosso, Festo, Gurnià, Paleocastro, Zacro.
Creta pv. 219.
Cretesi sale 119 ss., 123, 139.
Cretule 146.
Creusa, Morte di, r. (1015).
Crevola d'Ossola 624.
Crimea: vasi attici 346.
Criosfinge 37.

Cripte a volta 594.
Crisaore r. 206.
Crisoelefantina tecnica 284.
Crisippo st. 427 (755).
Cromlechs 6 s., 10.
Crotone: Apollo di Pitagora st. 269; Elena di Zeuxis 335; monete 269, 474; tempio di Hera Lacinia 620, 621 (1084).
Cucuteni: vasi neolitici (22).
Cuma 187, 474 s., 496 s.; tomba dipinta 470 (844); vasi attici 475.
Cupola assira 73, cretese 115, 134; micenea 115, 142 ss. (276 ss.); romana 550, 559, 560, 562, 572, 573, 574, 595, 600, 606.

Daci st. 555 (1063).
— Battaglie contro Daci r. 556, 557 (988).
— Guerre contro Daci 556 s.
Dacio t. 555 (985).
Dafne st. 448, 452 (800).
— e Pan st. 431.
Daidalos (S) mitico 208.
— *d'Argo* (S) 342 (394).
— *di Bitinia* (S) vedi Doidalsas.
« Damareteion » 269 (477).
Damophilos (P S) 497.
— *di Imera* (P) 334.
Damophon (S) 428.
Danae e i marinai pp. 387 (672).
Danaidi pp. 279.
Danubio: ponte di Traiano 553; r. (982); strada di Traiano 553.
— **Valle del**: civiltà neolitica 109 s; vasi neolitici 5 s., 9 s.; v. neolitici dipinti 10.
Danzatrice pp. (119); di Berlino st. 395; di Ercolano 251 (450).
Daochos, Monumento di, vedi Delfi.
Daphne: Apollo di Bryaxis st. 357, 380, 397, 452; edifici 380; santuario di Apollo 380; vasi (360); villa 412, 450.
Daphnis (A) 381.
Dario I e II, Tombe di, vedi Naksci-Rustem.
— I pv. 376.
— II r. 452.
— — Caccia di, p. r. 598.
— — e Alessandro, Scontro di, p. 400.
Dasciur: necropoli 17; oreficerie 32 s. (75); piramide di Soris 20 s.; tomba reale 34.
Dati pp. 268.
« Dea nuda » assira 67, 75.
— seduta st. 245 (437).
— dai Serpenti » st. 130 (255).
Debir 93.
Debiti, Remissione dei, r. 556, 563 (987).
Decebalo, Morte di, r. 557, (989).
Decio, Terme di, vedi Roma.
Decumanus 478.
Ded 35.
Dedalo vedi Daidalos.
— e Pasifae pp. 544.
Defunto, Esposizione del, pv. (552).
— Trasporto del, pv. 154 (291).
Dèi, Assemblea di, r. 225 (410 s.).
— Dodici, e Teseo pp. 345.
Deianira e Eracle p. 387 (671).
Deidamia st. (461).
Deinochares (A) 411.
Deinokrates (A) 379.
Delfi 216 s., 238, 266 (394 s.); Agias st. 387 (673); Antinoo st. 588; Apollo di Sitalca st. (395); Auriga st. 267 (468, IX); caccia di Alessandro st. 373, 389, 397 (394); carro di Rodi (395); cavallo di Troia st. (394); cratere di Alyattes 211; cr. di Theodoros 211; donario degli Arcadi st. (394); don. di Egospotami st. 341 (394 s.); don. di Maratona st. 270, 284 (394); Epigoni st. (394); Ermione di Kalamis st. 272; Frine st. 368; Kleobis e Biton st. 208 s. (380); Lesche degli Cnidi 279 (394 s.); monumento di Daochos st. (394); mon. di Paolo Emilio 503 (394); mon. dei Tarantini 250 s., 253 (394); Nike di Paionios st. 331 (395); Nike e tripodi dei Dinomenidi (394); portico degli Ateniesi 166, 239, 326 (394); Sette a Tebe st. (394); Sfinge dei Nassi 190, 191, 217, 225 (347, 395); stadio 588; teatro (395); terrazza del tempio 177; tempio di Apollo 162, 216 s., 237, 262, 287, 351 s. (394 s., 426); tesori (thesauroi) 156, 217 (394); t. degli Ateniesi 239, 249, 257, 287 s. (394 s., 444); t. dei Clazomenî 190, 191, 217; t. degli Cnidi 169, 190, 217, 225, 249, 324; t. dei Massalioti 104, 169, 190, 191, 217, 225 (346); t. dei Megaresi 203; t. dei Sicioni 184, 203 (370 s., 395); t. dei Sifnî 169, 190, 217, 225 s., 249, 262, 324, 332 (410 ss., 426); t. dei Siracusani 203; Tholos 161, 163, 184, 187, 217, 339 (333); toro dei Corciresi (394 s.); tripode di Platea 251 (447).
Delo 221; altare delle corna 382; Apollo di Tektaios e Angelion st. 218; case 411 (725, 859, 910); decorazione parietale delle case 506; Diadumeno di Policleto st. 320 (556); grotta di Apollo sul Kynthos 156 (294 a); Nikandre st. 210 (383); Nike di Archermos st. 221 ss., 330 (406); portico scavato 451; port. dei Tori 381 s. (667 s.); statue ioniche 223; tempio di Apollo 331 s.; tempio delle Sette statue 325 s.
Demetra del Capitolino st. 313 (542); di Cherchel st. 309; di Cnido st. 368 s. (642); di Damophon st. 428; nel rilievo di Eleusi 308 (533); nel tregio del Partenone (513); nel frontone or. del Partenone st. (514); « Penelope » st. 264 (466); nel fregio del tesoro dei Sifnî in Delfi (411); nel vaso François (365); del Vaticano st. 309 s. (535).
— Tempio di, vedi Selinunte.
Demetria e Pamphyle, Stele di, 348.
Demetrio Falereo, Legge suntuaria di, 370, 399.
Demetrio Poliorcete, Monete di, 394 s. (693).
Demetrios (P) 502.
— *di Alopeke* (S) 348 s.
Demoni micenei 147 (288).
Demostene di Polyeuktos st. 398, 427, 616 (696).
Dendera: capitelli a testa di Hathor 35; tempio di Hathor 442, 443; tomba (40).
Dentelli 92, 169, 170, 500, 519 (306): vedi Geisipodes.
Der-el-Bahri 35; colonna protodorica 35; col. a testa di Hathor 40; disco solare (81); Nechbit pp. 37; tempio di Hatscepsowet 44; t. di Menthuhotep 34; t. dei Tuthmosidi 46 (96).
Despoina st. 428 (757).
Dexamenos (S) 212.
Dexileos, Stele di, 347 (601).
Dgeras vedi Gerasa.
Diadumeno di Policleto st. 303, 320 (556).
Diagonale capitello vedi Capitello.
Diana r. 530 (949); vedi anche Artemide.
Diastyloi templi 163 s.
Didymaion vedi Mileto.
Dies (S) 427.
Dime: statue 442.
Dimini: civiltà neolitica 110; vasi neolitici (220).
Diocleziano, Accampamento di, vedi Palmyra; Palazzo

di, vedi Nicomedia, Salona; Terme di, vedi Roma; Tomba di, vedi Salona.
Diogene (S) 514.
Diomede pp. 403 (704).
Dion: gruppo dei caduti al Granico st. 390.
Dionigi il Vecchio, Rogo di, 374, 418.
Dioniso di Alkamenes st. 311; di Aristeides p. 344; di Kalamis st. 272; di Mirone st. 275; in monete di Nasso 269 (476); in mon. di Tanagra 272 (478); di Napoli st. 467; nel fregio del Partenone r. (513); nel frontone or. del Partenone st. 299 (514); barbato di Prassitele st. 368; in Tralle st. 467; dal monumento di Thrasyllos st. 427; nel vaso «degli Attori» (582); nel vaso François (365).
— Allevamento di, pp. (XVI).
— e Ermete di Prassitele st. 364 s., 367, 369, 428, 431 (636, l).
— e Menadi st. 352.
— e i pirati Tirreni r. 347 (600).
— visita un poeta drammatico r. 434 (769).
— Tempio di, vedi Atene, Pergamo, Teo.
Dionysiades (S) 460.
Dionysios (P) 512.
— (S) 427, 428.
— *di Colofone* (P) 281.
Dioscuri m. (900); r. (370); st. 208, 314.
— Tempio dei, vedi Assisi, Atene.
— e Medea pv. 337 (583).
Dioskourides (I) 422, 531.
Dipoinos (S) 208, 217 s.
Diptero tempio 157, 174, 189, 357.
Dipylon, Civiltà del, 11, 12; Vasi del, vedi Vasi.
— vedi Atene.
Dirce st. 465 (829).
Discobolo di Mirone st. 273 s., 614 (479 ss.); di Castel Porziano st. 273 (479); Lancellotti st. 273 s. (481); nel Museo Britannico st. 273; di Monaco st. 273 (480).
— di Naukydes st. 322, 342 (591); eretto del Vaticano st. 312, 341 s. (591).
Disegnativa statuaria 203, 252 s., 273.
Dittici 610.
Dodwell vaso 195 (352).
Doidalsas (S) 429 s., 454.
Dolianà, Marmo di, 329, 339.
Dolmen 5 (10).
Domiziano, Fontana di, vedi Roma.
Domizio Enobarbo Gn., Altare di, vedi Roma.
— — Monumento di, nelle Gallie 525.
— — L. r. (944).
Domus Aurea vedi Roma.
Donnaz 624.
Dordogne: civiltà neolitica 6.
Dorico ordine 35, 40, 124, 158, 159 ss., 171, 172, 179 ss. 184 ss., 213 ss., 238 ss., 252, 287 ss., 321, 322 s., 339 s., 382, 404 s., 414, 417, 449, 454, 474, 480, 500, 505, 507, 519, 548, 585 (300 ss., 560): vedi anche Capitello, Colonna e Kymation.
Doriforo di Policleto st. 318 s., 320, 514, 614 (554).
Dorosis 162.
Dorykleidas (S) 218.
Douris (S) 242.
Drago 67, 68 (147).
Dromos 143.
Drusilla t. 531.
Druso r. (944).
Dscerabius vedi Karkemisc.
Dugga (Thugga): Campidoglio 585.
Duilio st. 497.
Dura vedi Europos.
Dur-Sarrukin vedi Chorsabad.

Eannatum, Stele di, o degli Avvoltoi, 60, 63 (131).
Ebe st. 298 (514).
Ecate di Alkamenes st. 311, 312 (539).
Ecbatana: edifici medi 98; palazzo 103.
Echino 35, 160, 161, 181, 184, 238, 340, 404, 480, 501.
Edfu: tempio di Horus 37, 440, 442 (786 s.).
«Efebo biondo» t. 249 (443); dall'Attica st. (VII); di Stephanos 251 (449); di Subiaco st. 399; Westmacott st. 318 (553).
Efeso 590; Alessandro di Apelle p. 383; altare di Prassitele 358, 370; Amazoni st. 284, 315, 319, 614 (496, 547, 555); Apollo di Mirone st. 275; Artemision 165, 168, 170, 188, 189, 190, 191, 204, 208, 357 s., 370, 381, 383, 408, 409 (312, 345, 373, 621 ss.); Atamante in furore st. 464; Atleta con la strigile st. 342 (592); Biblioteca 591, 592; edificio circolare 410 (723); mura di Lisimaco 419; Notte di Rhoikos st. 211; porte 591; rilievi onorari romani 567, 590.
Efeso r. 958.
Egea civiltà 113 ss.
Egesta vedi Segesta.
Egina: monete 212; scultura 250 ss.; Sfinge 190; tempio di Aphaia 162, 163, 173, 174, 239, 252 (322); frontoni del tempio 251 ss., 262, 263, 299 (451 ss.); Tolemeo VI t. 442; vasi (493).
Egisto p. 386.
— e Oreste r. 244 (436).
Egizi e Persiani, Battaglia navale di, p. 421.
Egizia sala 38, 93, 411, 415.
Egospotami, Donario di, vedi Amicle, Delfi.
Egostena: mura 341.
Ehe, Tomba di, vedi Negade.
Eirene e Ploutos st. 351 (606).
Ekphantos (P) 195.
Ektypa 180, 183.
Elagabalo, Pilastro di, 600 s.
Elam 93.
Elateia: Athena st. 428.
Elba 626.
Elche: sculture 244.
Elefantine: tempio di Amenophis III 40 (90).
Elena pp. 279; r. 310; di Zeuxis p. 335.
— e Menelao i. 880; r. 201.
Elena (P) 400.
Elena Sant', Sarcofago di, vedi Roma.
Elettra r. 244 (436).
— e Oreste st. 513 (918).
Eleusi: Eubouleus t. 353, 369 (607); propileo di Appio Claudio Pulcro 407 (711); rilievo di Demetra, Kore e Trittolemo 308 s. (533); Telesterion 216, 305 ss., 341, 382 (532); Trittolemo t. 353, 369 (607).
Eleutere: mura 341.
Elicone r. 463 (824).
Elide: Afrodite Pandemos di Skopas st. 355; A. Urania di Fidia st. 302; Athena di Kolotes st. 285; monete 301 s. (520).
Ellade pv. 376.
Elladica civiltà 114.
Emissari 540.
Encausto 174, 343, 383, 402, 424, 502, 599.
Endoios (S) 235, 236.
Enea ferito pp. (971).
— Storia di, pp. 512.
— e il sacrificio della scrofa r. 527 (942).
— e Aiace pp. (353).
— Anchise e Ascanio pp. 447 (796).
Engytheke 200.
Enkelados e Athena st. 237, 253 (425); st. 237 (426).
«Enkrinomenos» di Alkamenes st. 313.
Enlil, Tempio di, vedi Nippur.
Enneakrounos vedi Atene.

Enobarbo Domizio Gn., Altare di, vedi Roma.
— — L. vedi Domizio.
Enomao st. 262 (462).
Entasis 160, 187.
Entemena, Rilievo di, 60; Vaso di, 60 (132).
Eolico capitello v edi Capitello.
Eolo r. 225 (412), 588.
Epicharinos st. 257.
Epicuro r. (772).
Epidauro: Afrodite armata st. 341 (590); Asclepio di Thrasymedes st. 342; santuario di Asclepio 338, 588; teatro 340, 341 (588); tempio di Asclepio 339, 340, 342, 409 (594); Tholos 171, 339 s., 341, 343 (319, 585 ss.).
Epigonos (S) 455.
Epiktetos (I) 241.
Epistilio (epistylion) 101, 161, 169, 172, 174, 179, 183, 187, 188, 226, 405, 451, 560 (305 ss., 330): vedi anche Trabeazione.
Epona 581.
Eracle Aberdeen t. 365; di Byblos st. 452 (807); nel frontone or. di Egina 254 (452); Epitrapezios st. 390 s. (684); Farnese st. 514, 573, 616; Lansdowne st. 355 s., 387 (611); di Mirone st. 275; in monete di Taso (392); Pitti st. 390, 616 (683); coronato di pioppo, di Skopas t. 355 (612); di Skopas in Sicione st. 355 s.; dei Tasî st. 251; nel vaso « degli Attori » (582).
— Purificazione di, (955).
— Scudo di, 200.
— Fatiche di, in Alyzia st. 390; di Artemon p. 387; in sarcofago romano 576; nelle metope del tempio di Zeus in Olimpia r. 261 (459 s.); nelle metope del tesoro degli Ateniesi in Delfi r. 249 (444); nelle metope del Theseion r. 304.
— e Acheloo st. 218.
— e Alcesti r. (1016).
— e Amazone r. (471).
— e Anteo pv. 242 (430).
— e Apollo nel frontone del tesoro dei Sifnî in Delfi r. 225 (410); da Veii st. 491 (885 s.).
— e gli Argonauti pv. 278, 280 (491).
— e Athena di Alkamenes r. 312; di Dipoinos e Skyllis in Sicione st. 208.
— e Atlante r. 218, 261 (459).
— e Busiride pv. 219 s. (400 s.).
— e i Centauri pv. 194 (351).
— e Centauro r. 200 (367).
— e Cerbero pv. 376 (659).
— e i Cercopi r. 202 (369).
— e la Cerva r. (444 b); st. 390 (682).
— e Deianira p. 387 (671).
— e Gerione pv. 221 (405, 415, 429); r. 97.
— e i Giganti nel fregio del tesoro dei Sifnî in Delfi r. (412); nel frontone del tesoro dei Megaresi in Olimpia r. 256.
— e l'Idra i. 154; r. 204 (374).
— e Kyknos r. (444 a).
— e Nesso pp. (671); pv. 198 (363).
— nell'Olimpo r. 206 (377).
— strozza i serpenti p. 335 (580).
— e il Toro r. 261 (460).
— e Tritone g. 387; st. 205 (375 a).
— e gli uccelli Stinfali r. 261.
— e Zeus r. (368).
— Tempio di, vedi Agrigento, Samo.
Ercole st. 498.
— Sacrificio ad, r. (999).
— Tempio di, vedi Cori, Roma.
Erchiai vedi Spata.
Ercolanese, Grande, st. 391, 428, 531 (951).
— Piccola, st. 391, 428.
Ercolano: Alessandro a cavallo st. 390; asino e coccodrillo pp. (748); « Danzatrici » 251, 264 (450); Ermete in riposo st. 388 s., 616 (677); lastre dipinte 335; Medea pp. 424 (751); « natura morta » pp. (750); pitture parietali 424 (751, 796).
Erebo pp. 487.
Eretteo di Mirone st. 275.
— Miti di, r. 334.
— vedi Atene.
Ergotimos (I) 199.
Ermafrodito dormente st. 431; di Pergamo st. 454.
— e Satiro st. 431.
Ermete pp. 403 (702); pv. (403); r. 309 (534); r. 358 (622 s.); Farnese st. 365 (636); di Kalamis st. 251, 271; Ludovisi st. 315; di Onatas st. 251; nel fregio del Partenone r. (513); Propylaios di Alkamenes b. 263, 270 (538); in riposo da Ercolano st. 388 s., 616 (677); nel fregio del tesoro dei Sifnî in Delfi r. (413).
— e il piccolo Dioniso di Kephisodotos il Vecchio st. 365; di Prassitele in Olimpia st. 364 s., 367, 369, 428, 431 (635 s. I).
Ermione st. 272.
Ernici: mura di città 477.
Erode, Costruzioni di, 105.
— Attico, Esedra di, vedi Olimpia; Odeion di, vedi Atene, Corinto; Villa di, vedi Kephisia.
Eros r. 296; st. 430, 468 s. (833); di Lisippo st. 391; in Napoli st. 366, 616 (638); del Palatino st. 363, 366, 616 (632); nel fregio del Partenone r. (513); di Prassitele in Parion st. 366; di Prassitele in Tespie st. 366; Soranzo in Pietrogrado st. 264 (467); del Vaticano st. 366, 616; di Zeuxis p. 335· vedi anche Amorini.
— Himeros e Pothos st. 357.
— e Psyche st. 430 (759).
Eroti st. 400, 429.
— Erme di, 515.
— con leonessa st. 515.
Esagila 68.
Escemunazar, Sarcofago di, 94.
Eschilo pp. 278.
Eschine st. 373 s.
Esculapio, Tempio di, vedi Lambaesis, Roma: vedi Asclepio.
Esedra 411, 504, 505 (727).
Esopo st. 390.
Esperidi st. 218.
Este: civiltà euganea 470, 471.
Estia vedi Hestia.
Esus 580, 581.
Eteocle e Polinice st. 269.
Eternità r. (1004).
Etrusche pitture sepolcrali 231, 483 ss. (863 ss.); urne cinerarie 402, 480, 481, 494 (857, 893).
Ettore e Menelao pv. (358).
Euainetos (I) 338.
Eubea: idoli cicladici 116; monete 212.
Eubouleus t. 353, 369 (607).
Euboulides (S) 427.
Eucheir (S) 427.
Euenor (P) 335.
Euforbo pv. (358).
Eukadmos (S) 352.
Eukleidas (I) 338.
Eukleides (S) 514.
Eumares (P) 229, 236.
Eumene II, Altare di, vedi Pergamo: altare di Zeus.
Eumenidi st. 356.
Eumenos (I) 338.
Eupalinos (A) 217.
Euphranor (P S) 344 s., 352 s., 373, 387, 396, 402.
Euphronios (I) 235, 242, 249.
Eupolemos (A) 321.
Eupompos (P) 342.
Euridice e Orfeo r. 309 (534).
Eurisace, M. Vergilio, Tomba di, vedi Roma.
Europa sul toro pp. (957); pv. (493); r. 188 (370); st. 269.

— e Creta pv. 219.
Europos (Dura): tempio di Balsamem 597 (1052 s.).
Eurota st. 394 (689).
Eurynomos pp. 280.
Eurytion pv. (425); st. (461).
Eustyloi templi 163, 408.
Euthymides (I) 235, 241 s., 249.
Euthymos st. 269.
Eutidemo I t. 440.
Eutychides (S) 394, 452, 616.
Euthydikos, Kore di, st. 248, 249 (441).
Euthykrates (S) 393, 396.
Exedra vedi Esedra.
Exekias (I) 230.

Fabio Massimo Q., Monumento di, nelle Gallie 525.
Fabio Q. e M. Fannio pp. 499 (902).
Fabius Pictor C. (P) 499.
Fabullus (P) 541 s.
Fajum: Amenemes III st. 30 (69); ritratti 599 (XVII).
Falerii Novi: porte 478.
— **Veteres**: tempio di Apollo 491; t. di Giunone Curite 479 (851).
Falerone 627.
Famulus (P) 541 s.
Fanciullo con l'oca st. 432, 616 (764).
— che soffia sul fuoco p. 385.
Fannio M. e Q. Fabio pp. 499 (902).
Fano: arco di Augusto 626.
Fara vedi Sciuruppak.
Farnese vedi Eracle, Ermete, Flora, Hera, Piatto, Toro.
Farnesina, Casa della, vedi Roma.
Faro vedi Alessandria.
Farsalo: Agias st. 387; stele 244.
Fauno 568; Barberini st. 431, 457; Borghese st. 431 (761); con la macchia t. 469 (834): vedi anche Satiro, Sileno.
Faustina e Antonino r. 565 s. (1004).
— Tempio di, vedi Roma.
Faustolo, Capanna di, vedi Roma.
Feaci, Palazzo dei, 179.
Felsina vedi Bologna.
Fenicia: sarcofagi antropoidici 419; vasi micenei 146.
Fenicio capitello vedi Capitello.
Fenicio-cipriota palmetta 42.
Ferito di Alkamenes st. 315 (549).
Fermo 627.
Ferrara 626.
Ferro, Civiltà del, 151.
Festo 114; conchiglie con demoni 149; disco scritto 148; palazzo 118 ss., 127 (226 a); area a scalee del p. 122, 140 (237); propileo del p. 122; sacrario del p. 122 s.; tavolette scritte 149; tomba 115; vaso di Kamares (235); vasi neolitici 110.
Festoni 509, 512, 529, 574, 585, 599.
Fibule 11 s. (25).
Ficoroni, Cista, 345, 488 s. (597, 878).
Fidia (S) 251, 257, 261, 263, 270, 277, 278, 279, 281, 283 ss., 287, 291, 300 ss., 305, 307, 308, 314, 317, 319, 320, 321, 326, 327, 328, 350, 392, 428, 539.
Fiesole: mura 622; stele 491 (890); teatro 626 (1096); tempio 626; terme 626.
Fikellura, Vasi di, vedi Vasi.
Filacopi: case 123; pitture parietali 128.
Filatrici p. 385.
File: Chiosco 598 (1054); padiglione di Nektanebos 443; tempio di Augusto 597 s.; t. di Iside 597.
Filigrana 438.
Filippo di Apelle p. 383; di Euphranor st. 352.
— Alessandro e Athena p. 385.
— l'Arabo t. 601.
Filistei, Arte dei, 95 s.
Filone (A) 306.
Filottete g. (473); p. 335; st. 269.
Final Pia 625.
Fineo e le Arpie pv. 221.
Finestre nell'architettura ittita 84, 106; nell'a. persiana 106; nell'a. romana 594.
— a vetri 542, 582.
Finta porta 17 s.
Fiumana 626.
Fiume st. 394 (689).
Flaminia Via 520.
Flavii, Palazzo, Tomba dei, vedi Roma.
Flavio Anfiteatro vedi Roma.
Fliaciche scene 367.
Fliunte, Battaglia presso, p. 343
Flora Farnese st. 573.
Focea: monete 212.
— Vasi di, vedi Vasi.
Focione, Casa di, vedi Atene.
Fonderia p. 195.
Fondi 628.
Fontane 417, 586.
Font de Gaume: pitture delle grotte 3 (11).
Fornaio, Bottega del, pp. (972).
Fortuna Redux, Tempio della, vedi Roma.
Foruli (Scoppito) 627.
Fossombrone: ponte di Traiano 626.
François, Vaso, 199, 200, 228, 230, 232 (364 s.).
— Tomba, vedi Vulci.
Fregio attico 169 s.; ionico 169, 172, 174, 175, 202, 203 s., 225, 294 ss., 519 (307).
«Frigi» Tombe dei, 113.
Frigia: tombe rupestri 88 s., 144 (182 s.); tumuli funerari 113.
Frigidarium 572 (1012 s.).
Frigio marmo 559.
Frine st. 368.
Frontalità 27.
Frontone greco 91, 174, 202, 204, 216, 217, 225, 249, 251 ss., 260, 297 ss., 321; egizio 519, 539.
Fruttivendoli con la scimmietta st. 446.
Fucino, Lago del: emissario 540.
Fulmine, Tuono e Lampo p. 384.
Fundanio Velino P., Cippo funerario di, (977).
Furlo, Passo del, 626.
Fusione in bronzo 211.

Gabii: Artemide st. 368 (641); tempio di Giunone (904).
Galata morente st. 455 (XV).
— e moglie morta st. 455 s. (811 s.).
Galati in Pergamo st. 456 s., 555.
— Battaglia contro i, r. 576 (1017).
— Vittorie sui, p. 421.
Galerio, Arco di, vedi Tessalonica.
Gallerie di quadri 425.
Gallia (Thusnelda) st. 515, 529 s. (921).
Galliche popolazioni st. 529.
Gallieno, Arco di, vedi Roma.
Gandhâra, Arte del, 453.
Ganimede r. 597; st. 399; di Leochares st. 372, 616 (651).
Gatto e cane r. 235 (420).
Ge r. 460 (820).
Gebal vedi Byblos.
Geisipodes 169 (306): vedi Dentelli.
Geison 162, 170, 175, 188, 519 (305 ss., 342, VI 3).
Gela, Tesoro di, vedi Olimpia.
Gellias, Palazzo di, vedi Agrigento.
Gelone, Quadriga di, vedi Olimpia.
Gemme incise micenee 146, 147 (287, 387); greche 291, 393 (388 ss., 473, 497, 506, 520, 548, 596); etrusche 490 (881 s.); romane 531, 536, 610 (1057).
Genova 625.

Geometrico stile 151 ss., 193, 194 (289 ss.).
Gerasa (Dgeras) 593, 595.
Gerf Hussein: pilastri a figura di Osiride 42 (88); tempio di Ramesses II 39 (88).
Gerione e Eracle pv. 221 (405, 415, 429); r. 97.
Germani r. (954).
Germania: casa neolitica 9; palafitte 9; vasi neolitici 9.
Germania r. (1003).
Germaniche guerre p. 602.
Germanico g. 531, 536 (944, 952).
Gerusalemme: acquedotto di Hiskias 217; sarcofago 419, 452 (806); tempio di Salomone 70, 93 s., 98, 105, 540 (196); t. di Giove 503; tomba di Absalom 452 (805).
Gerusalemme, Bottino di, r. 551 (980).
Gezer: tombe 96.
Ghiölbasci vedi Trysa.
Giannutri 626.
Giano, Arco di, 417, 524, 585, 593.
— Tempio di, vedi Roma.
— Quadrifronte vedi Roma.
Giardini egiziani 72.
Giasone i. (597).
Giavellotto, Lancio del, r. 235, (420).
Gigante e Athena nel frontone dell'Hekatompedon di Atene st. 237 (425); nel frontone del tempio di Delfi st. 237 (426); nella metopa dell'Heraion di Selinunte r. (471).
— e Zeus r. 206.
Giganti», Colonne dei, 581, 583.
Gigantomachia nel frontone del tempio di Zeus in Agrigento st. 267; nelle metope dell'Heraion di Argo r. 321; nel frontone dell'Hekatompedon di Atene st. 236 s. (425); nel frontone del tempio di Delfi st. 237 (426); nel frontone del tesoro dei Megaresi in Olimpia r. 255 s.; nelle metope del Partenone r. 293; nello scudo dell'Athena Parthenos p. 291; nell'altare di Pergamo r. 459 ss. (817 ss.); nei gruppi attalici di Pergamo 456 s. (814); nelle metope del tempio F di Selinunte r. 238; nel fregio del tesoro dei Sifni in Delfi r. 225, 255 s. (412).
Giglio, Isola del, 626.
Gilgamesc i. 60; r. 75.
Ginnasio 379, 417 s., 518, 590, 609 (458).
Giocasta st. 349.
Giocoliere sul coccodrillo st. 446.
Gioiosa Ionica: teatro 628.
Giove st. 498; Capitolino st. 491, 513 (916); Dolicheno 582; Eliopolitano st. 596; di Pasiteles st. 513: vedi anche Zeus.
— Tempio di, vedi Cirene.
— Capitolino, Statore, Tempio di, vedi Roma.
— Eliopolitano, Tempio di, vedi Baalbek.
Girgenti vedi Agrigento.
Gise: Chephren st. 24 (54); mastabe (39); necropoli 17; piramidi 57; p. di Cheops 21 s. (48); p. di Chephren 21, 22, 28 (47); p. di Mykerinos (Mencheres) 21 (47); Sfinge di Chephren st. 22, 28, 57 (47); tempio a valle di Chephren 22, 105 (47).
Gitiadas (A S) 179, 200.
Giuba II, Tomba di, vedi Algeri.
Giulia di Augusto r. (944).
— Soaemias st. 573.
Giulii, Arco e Monumento dei, vedi St. Remy.
Giulio C. st. 525.
Giunone Lanuvina o Sospita st. 569; t. (856); Ludovisi vedi Hera.
— Tempio di, vedi Gabii.
— Curitis, Tempio di, vedi Falerii Veteres.
— Regina, Tempio di, vedi Roma.
— Sospita, Tempio di, vedi Roma.
Giuocatrici d'astragali st. 432, 433.
Giustiniani, Stele, 327 s.; Hestia vedi Hestia.
» Gladiatore Borghese » st. 462.
— morente» st. vedi Galata morente.
Glanum Livii vedi St. Remy.
Glaukias (S) 267.
Glaukos (S) 211.
Glicera p. 344.
Glittica babilonese 62; etrusca 490; fenicia 95; greca 212, 436, 445, 462; micenea 146 s.; romana 531 s.
Glykon (S) 514.
Gocce (Guttae) 161, 162, 165, 174, 184, 187, 188, 480 (305).
Godego 625.
Gola egiziana 37; egittizzante 178, 451, 452; egizio-persiana 107; greca 158, 187; micenea 124.
Golgoi: statue (204 s.).
Golini, Tomba, vedi Orvieto.
Gordiano III, Villa di, vedi Roma.
Gordion: necropoli 113; vasi attici 199.
Gorgasos (P S) 497.
Gorgone: nel frontone del tempio di Corfù r. 206.
— e Perseo nella metopa del tempio C di Selinunte r. 202, 222 (359).
Gorgoni pv. 222.
Gortina: Asclepio di Skopas st. 355; tempio di Apollo Pythios 178.
Gozo: » Gigantia » (15).
Graffiti 488.
Granico, Gruppo dei caduti al, st. 390.
Granito 560, 603.
Granulazione 438.
Graphikos (P) 421 s.
Grazie, Le tre, st. 430: vedi anche Charites.
Gregrana 625.
Grifo nell'arte babilonese 67; greca pv. 193; r. 200 (367), 381; micenea 149; p. 130.
Grimani rilievi 537 (960).
Gronda 162 (305 ss., 330): vedi anche Sima.
» Grotteschi » 541.
Grumentum 628.
» Gruppo Ludovisi » 455 s. (811 s.).
Grylli 386, 447 (796).
Gubbio 627.
Gudea st. 63 s. (138); t. 63 (139).
Guerra imprigionata e Alessandro p. 384.
Gurna 35; tempio di Sethos I 44.
Gurnià 114; case 123; vasi (251).
Gurob: vasi cretesi 148.
Guttae vedi Gocce.

Hadria: vasi 442.
Hageladas (S) 250, 251, 266, 272, 283, 318.
Hagesandros (S) 467, 469.
Haghia Triada 114; bicchiere in steatite 132 (257); palazzo 127; pitture parietali del p. 126, 128 s. (254); rhyton in steatite 124, 132 (258); sarcofago dipinto 129 s. (IV A B); Sfinge 149 (288 a); tavolette scritte 149; tombe 115; vaso di steatite 131 s., 148 (256).
Hallstatt, Civiltà di, 12, 472, 578, 583 (841).
Halsallieni: statuetta (18).
Hammurabi r. 66 s. (145).
Hanaï-tepe 8.
Harawa: tomba reale 34.
Haremheb st. 56.
Harmachis st. 28.

Harmais, Tomba di, vedi Menfi.
Hâss: tomba 593 (1045).
Haterii, Tomba degli, vedi Roma
Hathor 33.
— Capitello a testa di, vedi Capitello.
Hauran: edifici 595.
Hebe di Naukydes st. 322 (557); (Flora) st. 573.
Hegemonesleontokephaloi 162, 305 (Vl 2).
Hegeso, Stele di, r. 327, 347 (568).
Hegias (S) 257, 270, 271, 283 s., 309.
Hekal 73, 93.
Hekate di Alkamenes st. 270 (539); nel fregio dell'altare di Pergamo r. 459.
Hekatompedon vedi Atene.
Hekateion 311 (539).
Hekatostylos vedi Megara.
Helikes 172.
Heliodoros (S) 431.
Heliopolis vedi Baalbek.
Helios di Chares in Rodi 394 463; nella metopa del tempio di Ilio 454; di Lisippo in Rodi st. 463; nel frontone or. del Partenone st. 298 (514); nel fregio dell'altare di Pergamo r. 459 (819): vedi Sole.
Hephaistion p. 384; r. (701).
— Rogo di, 380, 418, 461.
Hephaistos nel fregio del Partenone (513); nel fregio del tesoro dei Sifni in Delfi r. 225 (412).
— nell'Olimpo pv. (364).
— e Athena Hephaistia st. 312.
Hera Barberini st. 313, 314 (543); di Cheramyes st. 210 (384); Farnese t. 309, 321; Ludovisi t. 321, 368, 531, 539; di Olimpia t. 210; nel fregio del Partenone (513); di Policleto st. 321 (557 s.); di Samo 210: vedi anche Giunone.
— Tempio di, vedi Argo, Olimpia, Samo, Selinunte, Tirinto.
— Lacinia, Tempio di, vedi Crotone.
- - e Issione pp. 544.
— e Zeus r. 268 (471).
Heraion di Argo vedi Argo.
Herakleitos (I) 426.
Herecura 581.
Hermodoros (A) 501, 504, 507.
Hermogenes (A) 405, 408 s., 416, 434, 463, 501, 507, 519, 590.
Heroa 348.
Hesione e Eracle pv. 337 (582).
Hestia 184.
— nel vaso François pv. (365); Giustiniani st. 263, 276, 614; di Skopas st. 357.
Hierakonpolis (Kom-el-achmar): leone st. 15 (36); Menthesuphis st. (56); scimmia st. 26 (57); statue in bronzo 25; tomba 14 (32).
Hierapolis (Bambyke): tempio di Atargatis 409, 410, 450.
Hieron (I) 242.
Hildesheim: argenterie 532; coppa di Athena 437 s. (771); cratere 438 (773).
Hille vedi Babylon.
Himantes 162 (305).
Himeros, Eros e Pothos st. 357.
Hippodamos (A) 307, 378.
Hippys (P) 384.
Hissarlik 83, 110: vedi Ilio e Troia.
Honos e Virtus, Tempio di, vedi Roma.
Horai pv. (365); r. 321 (940); st. 302; di Smilis st. 218.
Horus 20.
Huram-abi (A) 93 s.
Hydna st. (490).
Hyksos, Sfingi degli, st. 30 (68).
Hypatodoros (S) (394).
Hyperoa 173.
Hypnos st. 399 (697).
Hyposorion 91.
Hypotrachelion 160: vedi Collarino.
Hyrkania r. (958).
Hyrkanos, Palazzo di, 105; Rocca di, 407.

Jaia (P) 502, 512.
Ialysos: vasi micenei (284 s.).
Ialysos p. 386.
Jasili-kaia (Boghaskŏi): rilievo rupestre 86 (177).
— **(Frigia)**: « tomba di Mida » 87 s. (183).
Jason (S) 588.
Ida Monte: grotta di Zeus 177; bronzi della gr. di Zeus 81.
« Idolino » st. 322, 614 (559).
Idra e Eracle i. 154; r. 204 (374).
Idrie 229.
Ierone I, Quadriga di, vedi Olimpia.
— II, Altare di, vedi Siracusa.
— — Nave di gala di, 412, 426, 436.
Ifigenia, Sacrificio di, p. 336; pp. (968); r. (581, 1078).
— e Oreste in Tauride p. 424 (752).
Igel: monumento funerario 579; mon. dei Secundinii 579 s., 583 (1024).
Ikonion: rilievi rupestri 90.
Iktinos (A) 287, 288, 305, 306, 323, 329.
Ilasamsos (P) 597.
Iliache scene 426.
— tavole 448.
Iliade st. 588.
Ilio 454; tempio di Athena 454: vedi anche Troia.
Ilioneo st. 399.
Illahun: oreficerie 32; tomba reale 34.
« Immortali » r. 106 (218).
Impluvium 482, 504.
Incensieri fenici 93.
Insulae 608.
Intarsio a conchiglie 540.
— pavimentale a lastre 501.
Intercolumnio 162, 163 s., 182, 186, 188, 189 s., 238, 408, 499: vedi anche Contrazione degli intercolumnî.
Interpensiva 482.
Io e Argo p. 403; pp. 403 (702).
Ionica base 172, 359, 404.
— colonna vedi Colonna.
Ionico ordine 104, 159, 165, 171, 172, 188 ss., 239, 287, 290, 303, 322 s., 326, 340, 357 s., 369, 381, 405, 414, 450, 499, 501, 504, 506, 519, 548, 590, 591, 594 (306 s., 312, 347 s., 561 ss., 646): vedi anche Capitello, Colonna e Kymation.
Ipetrali templi 173 s., 409.
Ipostilio 38, 305, 411.
Ippocampi st. 357.
Ippodamea maniera 378, 584.
Ippodamia st. 262 (462).
Ippodromo 549, 590.
Iris pv. (365); st. 298, 299 (514).
Iscikdagh: costruzione sotterranea 89.
Isctar st. 75.
Iside m. 539 (962); st. 441.
— Tempio di, vedi File, Roma.
Isidoros (A) 610.
Isopata: tomba 134; vaso (263).
Ispani r. (954).
Israeliti r. 78 (167).
Issione e Hera pp. 544.
Isso, Battaglia d', mos. 400 ss., 426, 505 (XIII); r. 402 (701).
Istmo: Poseidon st. 391; P. e Anfitrite st. 588.
Italia meridionale: vasi 346.
Italica: mosaici 584 s.
Itome: Zeus di Hageladas st. 250 (445).
Itys e Prokne st. 312, 326 (541).
Juktas: tomba di Zeus 123.
Ivrea: acquedotto 624; ponte 624; teatro 624.

Ka 18.
Kadesc, Battaglia di, r. 50 s.
Kahun: casa (83); vasi cretesi 33, 117, 147; vie 33.
Kaikosthenes (S) 427.
Kairos r. 612; di Lisippo st. 391, 399.

Kakovatos: vaso (282).
Kalach 81: vedi Nimrud.
Kalamis (S) 266, 267, 270 ss., 276, 277.
— *il Giovane* (S) 272, 351 s.
Kalât el Mudik vedi Apameia.
Kalates (P) 422.
Kalathos 264, 398.
Kalat Scergat vedi Assur.
Kalb-Lusae: chiesa 105.
Kallias, Afrodite di, vedi Atene.
Kallikrates (A) 288, 304, 307.
Kallimachos (S) 171, 323, 328 s.
Kalliphon (P) 198.
Kallirrhoe vedi Atene.
Kallixeinos 449.
Kallon (S) 250, 271.
Kalon (S) 263.
Kalymmata 172.
Kalymmatia 172.
Kalymna: moneta (391).
Kalypteres 162; anthemotoi 162 (VI 3).
Kamares, Grotta di, 123; vasi 123.
Kamares, Vasi del tipo di, vedi Vasi.
Kanachos (S) 218, 250, 271, 381.
Kanon di Policleto 318, 388, 519.
Kaphtor 148.
Karaköi: rilievo 225.
Karatar: galleria nella roccia 89.
Karkemisc (Dscerablus) 84.
Karnak 35; Alessandro IV st. (783); Menthuemhet t. 125; Ramesses VI st. 51 (114); sala a colonne 38, 105 (86 s.); Sesostris III st. (70); Sethos I r. (113); Tearkos t. (126); tempio di Amon 38; t. di Chon 38 (84); t. di Ramesses III 42 (93); viale degli arieti 37 (85).
Kascemir: colonne doriche 454,
Kastamuni: rilievi rupestri 89.
Keftiu 148, 149; pp. 127 s.
Kephisia: villa di Erode Attico 587 s.
Kephisodotos il Vecchio (S) 350 s., 362, 365.
— *il Giovane* (S) 356, 398, 400, 427, 526.
Kephissos vedi Cefisso.
Keramos 162.
Kerleskan: cromlech 7; menhir 7; recinto circolare 7; «sepolcro dei Giganti» 7.
Kertsch: vaso di Xenophantos (598).
Kibyra r. (958).
Kidias (P) 345.
Killas st. (462).
Kimon (I) 338.
Kisurra (Abu Hatab) 58.
Klaft 207.
Kleanthes (P) 195.
Klearchos (S) 211, 268.
Kleobis st. 208 s. (380).
Kleomenes (S) 429, 514.
Kleon (S) 341.
Klitias (I) 199.
«Klytia» b. 431.
Kolotes (P) 336.
— (S) 285, 301, 302, 308.
Kom-el-achmar vedi Hierakonpolis.
Kom-es-sciugafa: ipogeo 444, 598 s. (1055 s.).
Komombo: tempio 443.
Koptos: Min st. 16.
Korai dell'Acropoli 235 ss., 248 (421 ss. VIII).
— dell'Eretteo vedi Cariatidi.
Koraku: civiltà elladica 114.
Kore Albani st. 309; di Aricia st. 309, 321; nel rilievo di Eleusi 308 (533); nel fregio del tesoro dei Sifnî in Delfi (411); nel frontone or. del Partenone st. (514); di Monaco t. 369 (643); di Vienna st. 369 (645).
— di Antenor st. 236 (423); di Euthydikos st. 248 (441).
Koroibos (A) 306.
Kremna 378, 590.
Krepidoma 159.
Krepis 159 (307).
Kresilas (S) 314, 315, 319, 320, 614.
Kritios (S) 257, 268, 270.
Ktesiktes (P) 386.
Kudurru 67.
Kujundscik (Ninive) 69, 79; Bit-Chilani 73; Hekal ittito (156); palazzo di Asurbanipal 70, 79 ss. (169 s.); p. di Sennaherib 70, 79; rilievi parietali 81 (157 ss., 169 s., 172 s.).
Kyanos 140.
Kyknos e Eracle r. (444 a).
Kylix 242.
Kyma 158, 168.
Kymation dorico 158, 161, 162, 175, 187, 191 (298, 304); ionico 158, 165, 169, 170, 172, 220, 226, 405 (298); lesbio 158, 162, 169, 289, 404, 500, 519 (298).
Kyme: vedi Vasi.
Kyniskos st. 318 (553).
Kynthos vedi Delo.

«Lacaenae saltantes» 328; r. (571).
Lacedonia 627.
Lacer (A) 553.
Laconicum 550.
Lacunari 175.
Ladas st. 274.
Lagasc vedi Tello.
Lamassu (164).
Lambaesis: accampamento 586; tempio di Esculapio 585 s.
Lampo, Tuono e Fulmine p. 384.
Langasa: tomba 413.
Lanuvium: Antinoo r. 590 (1041).
Laocoonte st. 460, 467 s., 614 (831).
Laomedonte pv. 582.
Lapiti vedi Centauromachia.
Larario 549.
Lari 568.
Larino: anfiteatro 627.
Larissa: stele 244.
Larnakes 129.
Larsam (Senkere) 58.
Larth Aninies vedi Aninies Larth.
Larthia Seianti vedi Seianti Larthia.
Latène, Civiltà di, 12, 577 s., 583 (28, 1021).
Lathures, Santuario di, vedi Abu-Gorab.
Latona di Kephisodotos il Giovane st. 356, 398 (617); nel trono Ludovisi r. 245 (438); nel fregio del tesoro dei Sifnî in Delfi (411); nella base di Sorrento (617).
— Apollo e Artemide nel frontone or. del tempio di Delfi st. 351; di Prassitele st. 369.
— e il cinghiale st. 394.
— e Niobe p. 335.
Latrine 118.
Laussel: rilievi 3, 9 (3).
Lecce: grotta Romanelli 2.
Leda e il cigno st. 342, 431.
Lekythos (351).
Leida, Stele di, 374 (654).
Leochares (S) 357, 360, 362, 372 s., 387, 389, 396 s., 616.
Leone nell'arte assira 74 (158), 75 (160, 163), 81 (172); babilonese 60 (132, 135), 68, 106 (181); egiziana 15 (36), 51 (114), 53 (118); fenicia (193, 200); frigia 87, 88 (181); greca 193 (349), 195 (352), 197 (361 s.), 198, 200 (367), 204, 206, 237, 359; ittita 85 (176); micenea 135 (267), 144 (280, 281), 146 s. (287); paflagonia 89; persiana 101, 106.
— e cerva st. 237.
— e toro st. 237.
Leonessa con gli Eroti st. 515.
Leoni, Porta dei, vedi Micene, Ugiük.
Leoni androcefali 75, 76, 106 (152, 164).
Leontion p. 400.
Leontiskos st. 269.
Leptis Magna 586 s.; acquedotto 586; arco di Settimio Severo 587; circo 586; foro 586; mura 586; palazzo 586

s.; statue 587; teatro 586; terme 586.
Lesbio canone 177.
— Kymation vedi Kymation.
Lesbo: capitello eolico 167.
Lestrigoni e Ulisse pp. (914).
Leucippidi, Ratto delle, pp. 278; pv. 336; r. 333.
« Leucotea Albani » r. 224, 614, (409).
Lianokladi: vasi neolitici (24).
Libarna: acquedotto 624; anfiteatro 624; foro 624.
Liber e Libera, Tempio di, vedi Roma: tempio di Cerere.
Libon (A) 260.
Licia: case 156; monumenti funerari 332 s. (566); sarcofagi 591; tombe a pilastro 92; tombe rupestri 90 ss., 160 (187 ss.).
Licio sarcofago 333 (577).
Licomede, Le figlie di, e Achille p. 279.
Lidia: monete 212; tumuli funerari 113.
Lido (I) 230.
Liocorno 101, 104.
Lione: ara di Augusto 529, 536.
Lisandro, Gruppo di, vedi Delfi: donario di Egospotami.
Lisas, Stele di, 327.
Lischt: Sesostris I st. (71); tomba reale 34.
Lisicrate, Monumento di, vedi Atene.
Lisimaco, Moneta di, 393 (661).
Lisippo (S) 266, 350, 353, 373, 387 ss., 394, 396, 398, 428, 452, 463, 498, 514, 573, 612, 616.
Littori r. 587 (1037).
Livia g. 536.
— Casa di, vedi Roma; Tempio di, vedi Vienne.
— e Augusto r. 529 (948).
Livilla r. (944).
Locri: tavolette votive d'argilla 248; tempio ionico 190; vaso attico (428).
Loggiati 505.
Lomello 625.
Loricate statue 552, 564.
Loto 158.
— Colonna a, vedi Colonna.
Lotta pp. (74); r. 235 (420).
Loutrophoroi 327.
Lubiana: vasi neolitici dipinti 10.
Lucania: vasi 376 s., 474, 476 (660).
Lucca 626.
Lucernari 119, 121, 122, 124, 139, 140.
Lucio Vero t. 568 (1009).
Luco dei Marsi vedi Angitia.
Lucullo, Giardini di, vedi Roma.
Ludius (P) 510.
Ludovisi vedi Ares, Gruppo, Hera, Medusa, Trono.
Luksor 35; templi 40 (89).
Luna r. 557, 607; st. 548.
Luni 626; frontone di tempio 491: marmo vedi Carrara.
Lupa Capitolina st. 245, 496 (896); m. (899); r. 527; degli Ogulnii 497 s. (899).
Lusoi: tempio di Artemide 409 (718).
Lychnapteion vedi Menfi.
Lykios (S) 314, 322.
Lykon M. Plautius (P) 502.
Lykos (Nahr-el-Kelb): rilievo 79
Lykosoura: gruppo di Damophon 428 s. (756 s.).
Lyseas, Stele di, 231 (417).
Lysimache st. 348 s.
Lysistratos (S) 392, 497.

Macellum 416 s., 452, 502.
«Madre degli dèi» st. 310 (536).
— — Tempio della, vedi Roma.
Magdalénienne civiltà 2, 3, 4 (1).
Magnesia: agora 416; altare di Artemide Leukophryene 464; propileo ionico 416; tempio di Artemide Leukophryene 408, 416, 434, 443 (717); t. di Zeus Sosipolis 408, 416 (716); tholos 410.
Magnesia, Distruzione di, p. 198.
Magonza: colonna di Giove 579, 581 (1023).
Mahdia: Agone st. 433 (765); erma di Dioniso 433; danzatore st. 433; danzatrice st. 433 (768).
Makron (I) 242.
Malamir: rilievi rupestri 107 s. (217).
Malato di Aristeides pp. 344.
Malborghetto: arco 606.
Mallia 114; palazzo 118.
Malta: capanne neolitiche 6; case 7; monumenti megalitici 473; statuette 9 (17 s.).
Mandrokles (A) 198.
Manischtusus st. 61.
Mantinea 340; Asclepio st. 312; Base 369 (644); Latona e i figli st. 369.
Mantinea, Scontro di, pp. 344.
Marasc 84; stele 84 (179).
Marathos vedi Amrith.
Maratona, Battaglia di, pp. 278.
— Donario di, vedi Delfi.
Marca: vasi neolitici dipinti 10.
Marcello, Teatro di, vedi Roma.
Marco Aurelio r. (1006); st. 567 (1008).
— Arco di, ved Tripoli; Colonna di, vedi Roma.
Marduk Baliddin, Kudurru di, 67 (146)
— Nadinachi, Kudurru di, 67.
Marechiaro 628.
Marino, Corteo, di Skopas st. 357.
Marostica 625.
Marsia p. 335; r. (987).
— appeso st. 457.
— e Apollo r. 369.
— e Athena st. 274, 285 s., 614 (482).
Marsiglia vedi Massalia.
Marte r. 527 (919); di Todi st. 494 (894): vedi Ares.
— Ultore, Tempio di, vedi Roma.
— e Venere pp. (970).
Martellatura del bronzo 12.
Marzabotto 478, 623; civiltà di, 471.
Maschere in gesso 599.
Massalia (Marsiglia) 577; monete 577.
— Tesoro di, vedi Delfi.
Massarosa 626.
Massenzio, Basilica, Circo di, vedi Roma.
Mastaba 17 ss., 21, 22, 34 (44).
Mastarna pp. (875).
Matera: vasi dipinti 473.
Matrei: situle 472.
« Matrone celtiche » r. 580 (1027).
Mattoni cotti nell'architettura babilonese 58; egiziana 34 (41); romana 506, 562 s., 571, 572, 591, 600.
— crudi nell'architettura assira 71, 73; babilonese 58, 66; egiziana 16, 17, 23, 33, 37; greca 154, 156; persiana 98; in Troia 110 (222).
— smaltati nell'architettura assira 58, 71, 75 (162 s.); babilonese 58, 68, 106 (147 s., 111); persiana 106.
Matzhausen: vaso 12 (28).
Mausoleo vedi Alicarnasso.
Mausolos st. 360, 362 (627).
Me r. (112).
Meandro 157, 158, 161, 172, 175, 231, 473 (304).
Medea p. 422 ss.; pp. (751); pv. (583); r. (1015).
— e le Peliadi r. 309.
— Vendetta di, 376 (658).
Mediceo, Cratere, (776).
Medici vedi Athena, Venere.
— Villa, Rilievi di, 536 s.
Medine Habu 35; palazzo di Amenophis III 37; scene di caccia di Ramesses III 50; tempio di Ramesses III 44 (97).
Medracen: tomba reale 449.

Medum: necropoli 17; oreficerie 32; piramidi 20; pir. di Soris 20 (46); Rahotep e Nofret st. 24 (55); rilievo (66).
Medusa pv. 198; r. 381; t. 291; Ludovisi t. 464 s. (828): vedi anche Gorgone e Gorgonei.
— e Perseo vedi Gorgone e Perseo.
Megabyzos, Processione di, p. 384.
Megalitiche tombe 5.
Megalopoli: edifici 340; Thersileion 340 s. (589).
Megara: Artemide Soteira di Strongylion st. 328; fontana di Teagene (Hekatostylos) 217.
— Tesoro di, vedi Olimpia.
Megaron 9, 10, 111, 113, 114 s., 123, 137, 139, 140, 144, 151, 156, 160, 180, 184, 188, 189, 339 (221, 272).
Meidias (I) 336.
Meïr: rilievo (73); tombe 32.
Melanthios (P) 342 s.
Meldola 626.
Meleagro st. 356 (613 ss.).
Mellaui: tomba di Petosiris 440 s., 443 (780).
Melo: Afrodite st. 454, 466 s., (830); Asclepio t. 368, 428; modello di casa 7 (16); vaso (350): vedi anche Filacopi.
— Vasi di, vedi Vasi.
Memnon, Colossidi, 44, 45 (95).
Memnone e Achille st. 314.
Menade di Dresda st. 356 (616); di Skopas st. 356.
Menadi r. 333 s.
— e Dioniso st. 352.
— e Satiri p. 345.
Menaichmos (S) 244.
Menandro t. 398 (695).
— al lavoro r. 434.
Mencheres st. 24; Piramide di, vedi Gise.
Menekrates (S) 460, 465.
Menelao p. 336.
— e Elena i. (880); r. 201.
— e Ettore pv. (358).
— e Patroclo st. 464, 616 (827).
Menelaos M. Cossutius (S) 513.
Menfi (Memphis): edicola di Apis (790); Lychnapteion 444 (790); necropoli 17 e vedi Abusir, Sakkara; santuario di Serapide 444, 599; tomba del re Harmais (117).
Menhir 7 (13), 578 (1022).
Menidi: colonnina micenea r. 146 (242, 3); tomba a cupola 146, 151.
Menio st. 497.
Mensole 519, 590, 594 (1040).
Menthesuphis st. 25 (56).
Menthuemhet t. 54 (125).
Menthuhotep vedi Der-el-Bahri.
Mentone: statuette 2, 9.
Mentor (I) 437.
Mercato 415 ss., 590.
Mercurio r. 580 (1026); 602 (1060): vedi anche Ermete.
Mercurius Dumias st. 579.
Merehi, Tomba di, vedi Xanthos.
Merida: acquedotto 584; arco onorario 584; ponte 584.
Merlatura 92, 451, 452.
Merten vedi Metz.
Messa: tempio 165, 359 (625).
Messene: edifici 340; monete (445); mura della città 341.
Metagenes (A) 188, 306.
Metaponto 628; «Tavole Paladine» 216, 620 (VI, 2); tempio di Apollo («chiesa di Sansone») 216, 620.
Metello, Tempio di, vedi Roma.
Metope 140, 161 s., 174, 183, 188, 195, 202 s., 238, 249, 260, 293 s., 294, 298, 299, 321, 339, 405, 500 (330).
Metrodoro (P) 503.
Metz: colonna del Gigante da Merten 581 (1029).
Micene 113; anelli d'oro 136, 146 (266); brattee d'oro 124 (244, 264); casa a megaron 10; coppa di Nestore 150; edificio sacro r. (244); fontana sotterranea 115; forme da fondere 132, 135, 147; fregio 124, 140 (219 a c); gemma incisa (287 c); maschere in oro 135 (265); mura 137, 178 (323); palazzo 127, 150; pitture parietali 140; porta dei Leoni 88, 124, 135, 144, 146 s., 149 (242, 280); pugnali 125 s. 133, 147, 148, 150 (248); scarabei egiziani 148; stele funeraria dipinta 146; stele funeraria a rilievo 136 (267); tesoro d'Atreo 142 s., 146 (242, 276 ss.); tombe a cupola 142; t. a fossa 7, 10, 135; vasi 8, 10, 135 (268 s.); vasi d'argento 126, 133 s. (247, 262); vaso dei Guerrieri 146, 154 (286).
Micenea civiltà 11, 114, 135 ss.
Michelsberg: vasi 6, 9.
Mida, Tomba di, vedi Jasilikaja.
Mikkiades (S) 221.
Mikon (P) 278, 279.
Milano: colonne di S. Lorenzo 625 (1087).
Mileto 378, 590; Aiakes st. 211; Apollo Philesios st. 218, 250 (397); Branchidi 210 s., 493 (385); Bouleuterion 417 (740); Chares st. (385); Didymaion 170, 174, 188 s., 210, 358, 380 s., 408, 409 (299, 664 ss.); monete 212; ninfeo 591, 592; porta dello stadio 592 (1044); santuario di Apollo Delphinios 452.
— Vasi di, vedi Vasi.
Militari, Monumenti funerarî, 582 (1032).
«Millefiori» 445, 532.
Milo vedi Melo.
Milonidas (I) 195.
Milziade pp. 278; st. 284.
Min st. 16.
Minerva m. (901); r. 551, 601 (1060): vedi anche Athena.
— Tempio di, vedi Roma.
Miniera p. 195 (355).
Minoica civiltà 12, 114 ss.
Minotauro 147.
— e Teseo r. (444 c).
Minyas, Tesoro di, vedi Orcomeno.
Mirone (S) 251, 264, 266, 269, 270, 271, 272 ss., 276, 286, 291, 314, 315, 318, 319, 614.
— *di Tebe* (S) 433.
Miseno, Capo, 628.
Misia: idoletti 112.
Mitra r. 583, 601 (1033).
Mitridate IV, Moneta di, (778).
Mnason, Stele di, 344.
Mnesarchos (I) 212.
Mnesikles (A) 168, 303.
Mnesterofonia vedi Proci, Uccisione dei.
Modiglioni 162.
Moi-heri-pri, Tomba di, 47.
Monaco: la Turbie 525, 554.
Mochlos 114; tombe 115; vasi in pietra 116.
Monete di Alessandria Troade (624); di Antipoli 357 (620); di Antiochia 452; di Argo (557 s.); di Atene 282 (495), 307 (532); della Battriana 453 (779); di Cales 498 (901); di Massalia 577; di Nasso 269 (476); di Page (570); di Parion (637); di Roma 498; di Siracusa 338, 357 (584); di Terina 338; di Tiro 452.
— di Antimaco Theos (779); di Demetrio Poliorcete 394 s. (693); dei Diadochi 440; di Lisimaco 393 (661); di Mitridate IV (778); di Nerone 542; di Tolemeo I Soter (777); di Vespasiano 539 (962).
Monochromata 229, 335.
Monoptero 520.
Montasola 627.
Monte Argentario 626.
Monte Giorgio 627.

Monteleone Sabino 627.
— **di Spoleto**: carro 489.
Monteu da Po 624.
Montjovet 624.
Moravia: vasi neolitici dipinti 10.
Moritzing: situle 472.
Mosaici babilonesi 58, 66 (144); egiziani 33; greci 413, 422, 426 s., 504, 505, 506 (753 s., XIII); romani 572, 584, 586 (1031).
«Moschophoros» 211, 237 (386).
Mossul 58.
Moustérienne civiltà 1 s., 3, 4 (1).
Mugheir, El, vedi Ur.
Mura di città egiziane 33; greche 178 s., 419 (323, 742 s.); italiche 477; micenee 136 s.
Murghab vedi Pasargade.
«Musa Barberini» vedi Apollo Barberini.
Muse pv. 193; nel frontone del tempio di Delfi st. 351; di Lisippo st. 391; nella base di Mantinea r. 369 (644); di Philiskos st. 463 s.
Museumsinsel: vasi neolitici (23).
Musicanti r. (781).
Mut t. 46 (104).
Mutuli 162.
Mykerinos vedi Mencheres.
Mylasa: tomba 524.
Myra: tombe rupestri 90 (187).
Myrina: terrecotte 434.
Myrina r. 958.
Mys (I) 437.

Nahr-el-Kelb vedi Lykos.
Nai st. 51 (116).
Nakor, Leone di, st. 57.
Nakṣi-Rustem: altari 99; tombe 98; di Artaserse I 101; di Dario I 101; di Dario II 101; di Serse 101 (209); a torre 100 (208).
Nantosvelta r. 581 (1028).
Naos 155.
Napoli 628.
Naram-Sin, Stele di, 63 (137).
«Narcisso» di Pompei st. 430.
Narni: ponte di Augusto 520 s., 627 (930).
Nassi, Sfinge dei, vedi Delfi.
Nasso: monete 269 (476).
Natura morta p. 422 (750).
Naucrati: colonna 190 s. (348); vasi attici 199.
— Vasi di, vedi Vasi.
Naukydes (S) 322, 341.
Nausicaa e Ulisse p. 279.
Nazioni d'Asia Minore st. 513; dell'Impero romano r. 565 (1003).
Nealkes (P) 421.
Nearchos (I) 230.
Nebo st. 75.
Nebukadnezar II, Rocca di, vedi Babylon.
Nechbit p. 37 (82).
Negade: mastabe reali 20; necropoli 13; tomba di Ehe 16 s. (38).
Negro r. 52 (117).
Nektanebos, Leone di, 57.
— Padiglione di, vedi File.
Nekyia di Nikias p. 403; di Polignoto pp. 279, 280, 281.
Nemea: tempio di Zeus 405 (705).
Nemesis di Agorakritos in Ramnunte st. 310 s. (537).
— Tempio di, vedi Ramnunte.
Nemi: tempietto fittile votivo 480.
Nemrud-Dagh: tomba di Antioco I Epiphanes 452, 587 (808).
Nennig: mosaico (1031).
Neolitica civiltà 5 ss., 109, 114.
Neoattica arte 407.
Neoattici artisti 513 s., 526.
Nereidi r. 429 (757); di Skopas st. 515; nel monumento delle Nereidi in Xanthos st. 332 (575).
— Monumento delle, vedi Xanthos.
Nerone st. 542, 561.
— Monete di, 542.
— Palazzo, Terme di, vedi Roma.
Nerva, Foro di, vedi Roma.
Nesiotes (S) 257, 268, 270.
Nesso e Eracle pp. (671); pv. (363).
Nestore, Coppa di, 150, 448 s.
Nettuno vedi Poseidon.
— Basilica, Tempio di, vedi Roma.
Neumagen: monumenti funerari 579; rilievo 580 (1025).
Neuserre, Piramide di, vedi Abusir.
Nicchie 410, 519, 561, 570, 573, 592, 593, 595, 600, 606.
Nicea 378 s., 454, 590, 593.
Nicomachi, Dittico dei, 610.
Nicomedia 454; palazzo di Diocleziano 607.
Nicotera 628.
Nikai r. 334 (526, 578); 429 (757).
Nikandre, Statua di, 210 (383).
Nike m. 269 (477, 901); r. 556, 596; st. 342; di Archermos st. 203, 221 ss., 330 (406); acroterio del tempio di Delfi 237; di Gelone in Delfi st. (394); di Paionios st. 262, 330 s., 332, 372, 395 (395, 458, 573 s.); nel fregio del Partenone r. (513); nell'Athena Parthenos st. 285, 291 s.; in Pergamo 454; nel fregio dell'altare di Pergamo (820); di Samotracia st. 394 s., 420 (691 s.); nello Zeus di Fidia in Olimpia st. 302.
— Apteros di Kalamis st. 272.
— che alza i cavalli di una quadriga g. (596); p. 345.
Nikias (P) 374, 402 s.
Nikias, Monumento di, vedi Atene.
Nikomachos (P) 345, 374, 400.
Nikopol: anfora di argento 334 (579).
Nikosthenes (I) 230.
Nili, I due, st. 54 (123).
Nilo g. 436; st. 447 s., 556, 616 (798).
— Paesaggio del, mos. 426.
Nîmes: acquedotto di Agrippa (pont du Gard) 521 (931); ninfeo (929); tempio (Maison Carrée) 519, 520, 540 (927).
Nimrud (Kalach) 69, 75; obelisco di Salmanassar II 78, 79 (167); palazzo di Asurnazirpal 70; p. di Salmanassar II 70; rilievi 78 (165).
Ninfe r. 244.
— e Apollo r. (433).
Ninfea vedi Colonna egiziana a loto.
Ninfeo 537, 549, 556, 570, 591, 593 (1042).
Ningischzida 67.
Ningul r. 65.
Ninive 68, 79, 81; leoni 68; vedi Kujundscik.
Niobe di Brockleshy t. 371; di Firenze st. 370 s. (647); di Oxford t. 371 (649).
— e Latona p. 335.
Niobide Chiaramonti st. 371 (648); dei Giardiri Sallustiani 316, 329, 614 (XI).
Niobidi di Firenze st. 370 s., 616 (647); nel frontone di Luni st. 491; nel Museo Britannico r. 370; in sarcofago romano r. 576; nello Zeus di Fidia st. 302.
Nippur (Nuffar) 58; capra st. 61 (133); santuario di Enlil 65; tempio di Bel 58, 66; testa 65 (141); torre 66.
Nofret e Rahotep st. 24 (55).
Nola: vasi attici 475.
Norba: mura 477 (845).
Norchia: tombe rupestri 482.
Norico Guerriero vedi Cilli.
Notte di Rhoikos st. 211.
Novius Plautius (I) 488.
«Nozze Aldobrandini» pp. 385 (669).
Nubiane fanciulle st. 446.
Nuffar vedi Nippur.
Numidico marmo 559, 560.
Nummi incusi 269.
Nuraghi 473 (842).

Nymphaeum vedi Ninfeo.
Nymphi: Karabel («Sesostri») 86 s. (180).

Obelisco egiziano 22 s., 38; assiro 78 (167).
Occhi, Incisione degli, 564, 568.
Ocha, Monte: casa 156.
Odissea st. 588.
— Scene dell', pp. 510, 512, 557 (914).
Oecus 411, 504; corinthius (726).
Ofellius st. 428.
Ofena vedi Aufina.
Ogulnii, Lupa degli, vedi Roma.
Oikos 411.
Oinoe, Vittoria di, pp. 278.
Oliva, Raccolta dell', pv. 229.
Olimpia 238 (458); Achille e Memnone st. 314; Alessandro nel Philippeion st. 397; Altis 239, 266 (458); arca di Cipselo 199, 200 s.; Bouleuterion 239, 259 (458); bronzi 152 s. (292 s.); casa di Nerone 588; casa preistorica (458); donario degli Agrigentini st. 272; Eracle dei Tasî di Onatas 251; Ermete e il piccolo Dioniso di Prassitele st. 364 s., 367, 369, 431 (635, l); Eroi achei di Onatas 250; esedra di Erode Attico 588, 593 (458); Ginnasio (458); Hera t. 210; Heraion 179, 180 ss., 239, 259, 322, 425 (324 ss., 458); Heroon di Pelope (458); Horai di Smilis st. 218; Leonidaion 169, 340 (458); Metroon 340 (458); Nike Apteros di Kalamis st. 272; Nike di Paionios st. 262, 330, 332, 395 (458, 573 s.); palazzo di Enomao 182; Palestra (458); Philippeion 339, 397 (458); placca di bronzo a rilievo 200 (367); portico di Eco (458); Propilei 588; Prytaneion (458); Pugilista t. 392 s. (686); quadriga di Gelone st. 267; q. di Ierone st. 267, 271; scudi di Mummio 260; Stadio (458); statue-ritratti 588; tempio di Zeus 163, 164, 173, 174, 239, 259 ss., 289, 290, 294, 339 (458 ss.); acroterio del t. di Zeus 331; frontoni del t. di Zeus 266, 281, 299, 312, 329 (461 ss.); metope del t. di Zeus 261 (459 s.); Temide di Dorykleidas st. 218; tesori (thesauroi) 156, 239, 259 (458); t. di Gela 156, 178; t. dei Megaresi 173, 238, 255 s.; Theokolcion (458); tomba di Pelope 259; Zeus di Anaxagoras st. 251; Z. dei Cipselidi st. 209; Z. di Fidia st. 260, 283, 301 s.; 309, 311, 321, 428, 452, 539 (520); Z. saettante st. 250 (446).
Olympieion vedi Atene.
Omeriche coppe 448.
Omero st. 415; t. 448, 468 (832).
— Apoteosi di, r. 463 s. (824).
Onasias (P) 278.
Onatas (S) 250 s., 253, 266, 267, 271, 454.
Onch-en-Ptah (S) 29.
Onda 158: vedi Kyma, Kymation.
Opera a sacco 547, 571.
Opis st. 251.
Opistodomo 180, 181, 183, 185, 188, 213, 238, 239, 290, 294, 304, 408, 561 (321).
Oplitodroma di Tubinga st. 257 (457).
Opus caementicium 506.
Orange: arco 522, 529, 536, 579 (932).
«Orante» di Berlino st. 394 (688); di Boedas st. 394.
«Oratore» di Kleomenes st. 514.
Orbetello: mura 622.
Orchestra 418.
Orcomeno 113; capanne neolitiche 6; case circolari 115; case ovali 115; civiltà neolitica 110; Dioniso di Mirone st. 275; rito funebre 8; stele di Alxenor r. 244 (434); tesoro di Minyas 142, 143 s., 146 (279); soffitto del t. di Minyas 148 (279); vasi minî vedi Vasi.
Ordini: vedi Attico-ionico, Dorico, Corinzio, Ionico, Tuscanico ordine.
Orecchini 438 (774).
Oreficerie egiziane 32 s. (75); etrusche 490; greche 438 s.; ioniche 334 (579); micenee 135; orientalizzanti 94 s., 96; troiane 112 (228 s.).
Oreste e Egisto r. 244 (436).
— e Elettra st. 513 (918).
— e Ifigenia p. 424; pp. 424 (752).
— matricida p. 386.
Orestes (S) 460.
Orfeo 612 s.; pp. 279; pv. 376 (659).
— e Euridice r. 309 (534).
Orientalizzante arte 81.
Orizia e Borea pv. (432); st. 331 s.
Oronte st. 394 (690).
Orophe 162.
Orthostatai 124, 159, 170, 181, 413, 505.
Orvieto (Volsinii): cratere attico 278, 280 (491); facciate delle tombe 483; necropoli 482; statue 496; stele funerarie 491; tempio 479; tomba Golini 487, 622 (870 ss.).
Osimo 627.
Osiride st. 35, 42.
— Pilastri a, (93).
Osterburken: Mitra r. 583 (1033).
Ostia: case 520; c. d'affitto 563; porto 540, 565.
Otricoli 627; Zeus t. 513.
Ottavia, Portico di, vedi Roma.
Ottaviano b. 516.
Ovolo 158, 168, 175, 190 (298).
Ozzano 626.

Pacuvius (P) 502.
Padova 625.
Paflagonia: tombe rupestri 88 s., 591 (185).
Pagase: stele dipinte 399, 402, 424.
Page: Artemide Soteira di Strongylion st. 328 (570).
Pajava, Tomba di, vedi Xanthos.
Paionios di Efeso (A) 381.
— *di Mende* (S) 262, 330 s., 332, 372, 395.
Palafitte, Civiltà delle, 11, 470.
Palairos: porta delle mura 419 (745).
Palatium 548.
Palatitza (Balla): villa 412.
Palazzi assiri 71 s., 179; cretesi 111, 118 ss., 150 (236 ss.); egiziani 37, 42, 49; greci 412; gr. di Alessandria 412; gr. di Alicarnasso 413; gr. di Pergamo 412, 420 (728); gr. di Tralle 413; ittiti 84 (175); micenei 137 ss., 150 (272); persiani 93, 98, 101 ss., 305 s., (211 ss.); romani 517, 561 s., 570, 600, 607.
Palazzo, Stile del, 127.
Palazzo Canavese 624.
Palazzolo Acreide 629.
Paleocastro 114, 149; case 123.
Paleolitica civiltà 1 ss., 9 (1).
Palestina: rocca di Hyrkanos 407; vasi dei Filistei vedi Vasi.
Palette per belletto 13, 14 (31, 33 s.).
Palestra 417 s., 504, 542 (458, 1012).
Palestrita Lansdowne st. 388 (676).
— Stele del, r. 614.
Palla, Giuoco di, r. 234 s. (419 s.).
Pallade vedi Athena e Minerva.
Palma vedi Colonna egiziana.
— nell'Eretteo 329.
Palmetta assira 75; babilonese 68; cipriota 96, 97 (202); micenea 140; greca

158, 168, 175, 188, 231, (297).
Palmyra (Tudmur) 593 s., 595 s.; accampamento di Diocleziano 593, 596, 607; propilei del tempio di Bel 594; sculture sepolcrali 596 s.; tempio di Bel 594, 595.
Pamphyle e Demetria, Stele di, 348.
Pamphilos (P) 342 s., 344, 383.
Pan st. 431.
— e Alessandro p. 386.
— e Dafni st. 431.
Panatenaiche anfore 230, 282, 329, 346 (416).
Panatenaico corteo r. 294 ss. (511 ss.).
Pancraziaste r. 269 (472).
Panainos (P) 278, 284, 301, 302, 309.
Pandora r. 292.
Panettiera st. 400.
Panfilia: sarcofagi 591.
Pannonî g. 531 (952).
Pantelleria 629.
Pantheon vedi Roma.
Paolo Emilio, Monumento di, vedi Delfi.
Papias (S) 590.
Papiro vedi Colonna egiziana.
Papposileno pv. 582.
Paradeisoi 412.
Parallelismo nell'arte egiziana 14 s., 26 s., 31; nell'arte greca 192, 206, 208, 222, 264, 269.
Paralos e Ammonias p. 386.
Parapegma 570.
Parata militare r. 566 (1005).
Parenzo 625.
Paride di Euphranor st. 353.
Parietali pitture etrusche 231, 483 ss. (863 ss.); greche 412 ss., 425 s.; romane vedi Pompeiani stili.
— Giudizio di, pv. 194 (402 s.)
Parigi, Cameo di, 536.
Pario marmo 339.
Parion: Eros di Prassitele st. 366 (637); moneta (637).
Paro: stele funeraria 327 (569).
Parmenion r. (701).
Parmeniskos (A) 445.
Parrhasios (P) 330, 334 ss., 344, 345.
Parrucchiere st. 400.
Partenone vedi Atene.
Partenopeo g. (882).
Parti, Guerra contro i, 573.
Pasargade (Murghab): palazzo di Ciro 98, 102, 103 (214 s.); sala di Cambise 102, 103 s.; tomba di Ciro 92, 98, 99, 100, 103 (207).
Pasifae e Dedalo pp. 544.
Pasiteles (S) 513.
« Pasquino » 464.
Pasta vitrea, Ornamenti in, 146.
Paste vitree incise 413, 532.
Patara: porta 591.
Paterno 629.
Patrasso: Antinoo b. 588; sarcofago greco (1039).
Patroclo, Giuochi funebri per, pv. 199 (364).
— e Menelao st. 464, 616 (827).
Patrokles (S) 318, 342.
Pausanias (S) (394).
Pausias (P) 343 s., 403.
Pauson (P) 334.
Pedagogo st. 400 (700).
Pegaso r. 202, 206.
Pegognaga 625.
Peiraikos (P) 422.
Pelasgiche mura 287.
Peleo r. 576.
— rapisce Tetide pv. 346.
— e Tetide, Nozze di, pv. 299 (364 s.).
Peliadi e Medea r. 309.
Pella: stele 244.
Pellene: Athena di Fidia st. 284.
Pellichos st. 348.
Pelope st. 262 (462).
Peltuinum 627.
Penelope del Vaticano st. 264, 272, 276 (466).
Pensili portici 414.
Pentelico marmo 287, 288, 339.
Peperino 506.
Pepi vedi Phiops I.
Pergamo 420 s., 590 (746 s.); Acropoli 420 (747); Alessandro t. 389 (680); altare di Zeus 169, 358, 420, 457, 458 ss., 465, 512, 576 (746 s.,); (817 ss.); Apollo seduto st. 457; « asarotos oikos » 426; Asklepieion 454 ; Athena 316, 454; Athena Parthenos 415; Attalo I t. 455 (810); Biblioteca 415, 420 (735 s.); capitello a palma 414 (712); condottura d'acqua 417; Ermafrodito st. 454; Ermete Propylaios 311, 312 (538); galleria di quadri 425; gruppi attalici 455 s., 459, 616 (811 ss., XV); mercato 416, 420 (746); mura 420 (746); Nike st. 454; Nikephorion 458; Omero st. 415; palazzo 412, 420, 462 (728); symplegma di Kephisodotos e Timarchos st. 398; teatro 420(746 s.); tempio di Athena Polias 420, 455, 461 (746 s.); recinto e balaustrata del tempio di Athena Polias 414, 415, 461 (706 s., 712, 823); tempio di Dioniso 404, 405, 409, 420 (719, 746 s.); tempio ionico 405, 409, 420 (719); t. di Zeus Philios e Traiano 412, 563, 589 s. (1040); testa femminile 454, 467 (809); vasellame 462; Zeus st. 454.
Perge 590.
Pericle t. 315 (550).
Periptero tempio 157, 162 ss., 169, 170, 179, 180, 183, 184, 189, 213, 216, 500, 504, 565, 589, 621.
Peristilio nel tempio egiziano 38; nella casa greca 411, 412; nella c. romana 504, 505, 517, 586 (973); nel palazzo dei Flavii 549; nel tempio greco 181.
— rodio vedi Rodio peristilio.
Persefone, Ratto di, p. 345; r. 248.
— e Ade pp. 487 (870).
Perseo p. (357 a); di Mirone st. 275; di Pitagora st. 269.
— e Andromeda pp. 403 (703).
— e la Gorgone r. 202 (369).
Persepoli: colonne 190 (216); palazzi 98, 101 ss., 106 (211 ss.); p. di Artaserse I 103 (211); p. di Artaserse III 103 (211); p. di Dario I 102, 104 (211, 213); p. di Dario II 103 (211); p. di Serse 102, 104, 105 (211); propilei di Serse 102, 105 (211); tomba di Artaserse II 101; t. di Artaserse III 101.
Persia: casa campestre moderna 111 (223).
Persiana colonna vedi Colonna.
Persiani st. 456 s. (815).
— Battaglia di, p. 344.
— e Egizi, Battaglia navale di, p. 421.
— Vaso dei, 375 s.
Persiano capitello vedi Capitello
— cavaliere st. 360 (628).
Perugia: carro in bronzo 491 (368); edicola di S. Manno 623; necropoli 482; porte 622; porta Marzia 478, 627 (849); tomba dei Volumni 622; urne cinerarie 494.
Pescatore st. 446 (795).
Pescina 627.
Pesto vedi Posidonia.
Petesis (S) 442.
Petosiris, Tomba di, vedi Mellaui.
Petra 593; tomba reale 451 s. (804); tombe nabatee 451 (803).
Petrara, Monte: tempio di Giove Apennino 626.
Petsofà: sacrario 123.
Phanis (S) 395.
Pharis vedi Vafio.
Phatnomata 172.

Philadelphia (Amman) 593.
Philippopolis (Sciuchbe) 593.
Philis, Stele di, 328.
Philiskos (P S) 422, 463 s.
Philiskos p. 386.
Philokles (A) 325.
Philon (A) 346, 382.
Philopappos r. 587 (1037); st. 587.
— Monumento di, vedi Atene.
Philoxenos (P) 400.
Phintias (I) 235.
Phiops I st. 25.
Phradmon (S) 319.
Phrixos st. 322.
Phrygillos (I) 338.
Phurni, Marmo di, 457.
Phyromachos (S) 454, 455.
Pianosa 626.
Piatto Farnese 436.
Pietra, Vasi in, vedi Vasi.
Pietra fetida 492.
Pietrabbondante: teatro 627; tempio 627.
« Pietre delle isole » 146, 212 (387).
Pigmei p. 447 (797).
— e le cicogne pv. (364).
Pilastro assiro (158); babilonese 68; cretese-miceneo 35, 118, 121, 123, 132, 139, 140 (259); egiziano 23, 34, 35, 40, 42 (77 s.); etrusco 482; fenicio 93; greco 181, 290, 382, 414, 451, 506, 548.
Pilo: intagli in avorio 146.
Pilone vedi Pylon.
Pinakes 195 (355 s.).
Pinara: tombe rupestri 90 (188 s.).
Pindaro st. 599.
Piramidi 20 ss., 34, 43, 54, 78, 113, 360 (44 ss., 167).
Pireo 307; arsenale di Philon 346; Asclepio Mounychios st. 428; Deigma 307.
Piritoo st. 261 (461).
— Nozze di, p. 384.
— e Teseo r. 309.
Pirro (I) 194.
Pisa 626.
Pisticci: vaso lucano (660).
Pitagora (S) 266, 267, 268 s., 272, 273, 279, 318.
Pitigliano 627.
Pitti, vedi Apollo, Eracle.
Pizia st. 310.
Pizzoli 627.
Platea: Athena Areia st. 284; pitture di Polignoto 283; tempio di Athena Areia 278.
– Battaglia di, r. 304.
— Donario di, vedi Delfi.
Platone b. 349, 614 (603); st. 599.
Pleistainetos (P) 284.
Plinto (plinthos) 160, 161, 166, 169, 405, 407, 480, 507 (306).
Ploutos e Eirene st. 351 (606).
Podio 409, 479; vedi Tempio.
Pola: arco dei Sergi 625 (1092); Arena 625 (1093); tempio di Augusto e Roma 520, 625 (1091).
Polemon 449.
Policleto (S) 251, 269, 275, 303, 318 ss., 341, 353, 354, 367, 387, 388, 433, 514, 614.
— *il Giovane* (A) 339 s., 341.
Policrate, Anello di, 212.
Policromia nell' architettura 156, 174 s., 231, 236 (VI); — nella scultura 209 s., 211, 223, 226, 231, 236, 262, 365, 531, 557.
Polifemo pp. 487; r. 588.
Polignoto (I) (551).
— (P) 243, 277 ss., 283, 284, 317, 330, 333, 334, 557.
Poligonali mura 136, 177 s., 216, 477, 584 (323).
Polimnia st. 464 (825).
Polinice g. (882).
— e Eteocle st. 269.
Polissena i. (880).
Pollentia (Bra) 624.
Polluce e Amykos i. 345 (597).
— e Talos pv. (583).
Polydoros (S) 467, 469.
Polyeuktos (S) 398, 427, 616.
Polyeuktos, Stele di, r. 327.
Polykles il Vecchio (S) 427, 428.
— *il Giovane* (S) 427, 428.
Polymedes (S) 209.
Pompei 413, 420, 503 ss.; nel periodo del tufo 500, 504 505, 506, 550; altare di Vespasiano 551; anfiteatro 509, 547; anfora di vetro 532; Apollo st. 276 (484); Artemide st. 244, 614 (435); Basilica 414 s., 504 (732 s.); capitello diagonale 405, 501 (708); casa dell'Amore punito (957); c. di Apolline (967); c. del Centauro (671); c. del Chirurgo (860); c. del Citarista (752); c. dei Dioscuri (703 s.); c. del Fauno 400, 426, 504 s. (753, 908, XIII); c. di Marte e Venere (970); c. di Meleagro (726); c. delle Nozze d'Argento (727); c. del Panettiere (972); c. di Pansa 504; c. del Poeta tragico (968); c. di Sirico (971); c. di M. Spurio Mesor (955); c. dei Vettii 545 (749, 969, 973); castello d'acqua 563; colonne ioniche 501; condottura d'acqua 417; Eracle e i serpenti pp. (580); Foro 509; Foro triangolare (906); mosaico di Alessandro 400 ss., 426 (XIII); « Narciso » st. 430; Pescatore st. (795); pitture parietali 408, 418, 424 (670 ss., 797); Sileno danzante st. 469 (835); strade 508 s.; teatro 509; teatro coperto 509; tempio dorico 186, 187; t. di Apollo 500, 504; pitture del t. di Apollo (670); portico del t. di Apollo 386 (670); t. di Giove 507; t. di Vespasiano 551; terme 518; t. Centrali 550; t. presso il Foro 509; t. Stabiane 418, 550 (741, 966); tombe 524, 536; via dell'Abbondanza 546.
Pompeiani stili: primo o a incrostazione 413, 505 (909 s.); secondo o dell'architettura in prospettiva 509, 519, 532, 533, 544, 552, 562 (913, 915, XVI); terzo o della parete reale 532 ss., 543 (955 ss.); quarto o dell'illusionismo architettonico 541, 543 ss., 552 (966 s.).
Pompeo t. 516 (923).
— Teatro di, vedi Roma.
Ponte Milvio, Battaglia al, r. 606.
Ponti 419, 498, 553, 586.
Pontios (S) 526.
Ponto: vasi attici 337.
Pont St. Martin 624.
Populonia: mura 622; necropoli 482.
Porcellana, Vasi egiziani in, 33 (122); Rilievi cretesi in, 126 (249).
Porfido 560.
Porsuktal: tombe rupestri 88.
Portici egiziani 34, 443; greci 414 s., 416, 417, 461; romani 501, 502, 503, 504, 505, 561, 572, 586, 590, 593, 600, 607.
Portland vaso 532.
Porto 553, 540.
Porto d'Anzio: Fanciulla st. 614 (XII).
Porto Torres: ponte 629; tempio 629.
Poseidon p. 195; pv. (492); del Laterano st. 391; nel frontone del tesoro dei Megaresi in Olimpia r. 256; nel fregio del Partenone r. 296 (513, X); nel frontone del Partenone st. 298, 299 (519); del Vaticano t. 391 (685).
— Erechtheus vedi Atene: Eretteo.
— Istmio st. 391.
— e Anfitrite pv. (583); r. 515 (920); st. 588.
— e Athena, Contesa di, st. 298 (515).
— Tempio di, vedi Poseidonia, Sunio, Taranto.
Poseidonia (Pesto) 474; « Basilica » 186, 187, 617 (336, 1079,

1081); portici 617; strade 617; templi 185; tempio di Cerere 186, 187, 188, 617 (337 ss., 1082); t. della Pace 407, 409, 501 (713); t. di Poseidon 162, 163, 164, 173, 238 s., 260, 290, 617 (427, 1079 s.); tombe dipinte 475 (843); vasi 376.
Posidippo st. 398.
Pothos, Eros e Himeros st. 357.
Potsdam: «Fortilizio dei Romani» 9 (21).
Pozzuoli (Puteoli): anfiteatro 628; case 536 (958); grotta di Seiano 628; gr. della Sibilla 628; Macellum (tempio di Serapide) (737); porto 565.
Praeneste (Palestrina): ciste 488 s.; cista Ficoroni 488 s. (597, 878); coppe orientalizzanti 95; mosaico nilotico 426; suppellettili di tombe 81; tempio della Fortuna 501.
Prassitele (S) 271, 351, 357, 358, 362 ss., 370, 383, 391, 395, 398, 399, 400, 402, 427, 428, 439, 531, 616.
— *il Vecchio* 271, 313.
Prata Ansidonia 627.
Praxias (S) 351.
Preso 114.
Prevenzano 627.
Priamo r. 206.
— Tesoro di, vedi Troia.
Priene 378 (662 s.); altare 405; archi nelle costruzioni 420; case 411 (724); Bouleuterion 416, 417 (662); decorazione parietale delle case 506; Ekklesiasterion (743); Mercato 416 (662); portico sacro di Orophernes 416; propilei del tempio di Athena 416 (662); Prytaneion 416 (662); strade 590; tempio di Asclepio 409, 416 (662); t. di Athena 165, 169, 170, 358, 405, 416, 460 (306, 315, 662).
Prinià: tempio 178 s.; Dea st. 210.
Proci, Uccisione dei, pv. 278, 282 (494); r. 333.
— e Ulisse pp. 278.
Prokleides, Stele di, 374 (656).
Prokne e Itys st. 312, 326 (541).
Prometeo r. 601 s. (1060).
Pronao 180, 186, 213, 289, 294, 304, 381, 408, 561.
Pronomos pv. (582).
— Vaso di, 337 (582).
Propilei vedi Atene, Olimpia.
Propileo nelle case troiane 112; nei palazzi cretesi-micenei 122, 137 (236, 236a).
Prora m. 498.
Proserpina, Ratto di, r. 601.
Prospettiva 14, 317.
Prostas 411.
Prostilo tempio 157, 408, 585.
Prostomiaion 324.
Prostoon 306.
Prostylos vedi Prostilo.
Protagora st. 599.
Protogene (P) 386, 463.
Psammetichos III t. (127).
Pseudocariatidi 35.
Pseudodiptero tempio 172, 186, 187, 213, 359, 408, 561 (393, 625).
Pseudoperiptero tempio 507, 520, 621.
Psiche r. 602 (1060).
— e Eros r. 601 (1060); st. 430, 616 (759).
Psicostasia r. 247 (439).
Psira 114.
Ptahhotep, Tomba di, vedi Sakkara.
Ptoion: Apollo st. 208 (379); santuario di Apollo st. 394.
Ptolemais (Tolmeta): edifici 586.
Pugilista di Olimpia t. 392 s. (686).
— seduto st. 393, 614 (687).
Puglie: truddhu 478: vedi Apulia.
Pulvinus 168.
Pupieno t. 601.
Puteoli vedi Pozzuoli.
Puy de Dôme: santuario degli Alvernî 579.
Pyknostyloi templi 163.
Pylon 22, 37, 38, 380.
Pyrgoteles (I) 393.
Pyrrhos (S) 313.
Pythcos (A) 358, 360, 405.
Pythokles di Policleto st. 319.
Pythodoros (S) 270.
Python (I) 376.

Quadri, Gallerie di, 546.
Quadriga del Mausoleo 360.
Quiliano 625.
Quinto Fiorentino: tomba a cupola 482.
Quinto di Valpentena 625.

Rabirius (A) 548.
Rahotep e Nofret st. 24 (55).
Ramesses II st. 56 (98).
— Madre di, st. 57.
— Templi di, vedi Abu Simbel, Gerf Hussein.
— III, Scarabei di, 57; Tempio di, vedi Karnak.
— VI st. 51 (114).
Ramnunte: Apollo di Skopas st. 356; templi 162 (295); t. antico di Nemesi 216 (295); t. posteriore di Nemesi 163, 305, 310; Themis di Chairestratos st. 427.
Ravenna: rilievo 529 (948).
Re, Templi di, 22.
Rechmere, Tomba di, vedi Tebe.
Reggio 628.
Regioni dell'Impero romano 565.
Regula (regola) 161, 165, 174, 175 (305).
Reims: rilievo di Cernunnos 580 (1026).
Rekakna: tomba (41).
Remo e Romolo r. 462.
Reno, Valle del: civiltà neolitica 6; vasi neolitici dipinti 10.
Rettangolari, Mura a blocchi, 178.
Rezzonico 625.
Rhakotis 379.
Rheneia: stele 414.
Rhoikos (A S) 188, 211, 250.
Rhombos st. 211 (386).
Rhopographia 385, 421.
Rhynchon, Stele di, 344 (595a).
Rhyparographia 422.
Ricamo assiro 77.
Rieti: mura 622, 627.
Rilievo affondato 32.
Rimini: anfiteatro 626; arco di Augusto 626 (1094); ponte di Augusto 626 (1095).
Ritratto egiziano 28, 30, 392, 441 s.; greco 348 s., 352 s., 383, 386, 389, 392, 398, 400, 448, 588; romano 497 515 s., 530, 551 s., 555, 558 s., 567 s., 573, 599, 601, 602, 608, 609 s.
— su vetro 602 (1061).
Rocchetta e Croce 628.
Rodi 379, 565; arte 462 ss.; colossi di Bryaxis st. 397; c. di Chares 394, 463; Helios di Lisippo st. 463; Ialysos di Protogene p. 386; Satiro in riposo di Protogene p. 386; scarabei egiziani 148.
— Carro di, vedi Delfi.
— Vasi di, vedi Vasi.
Rödingen: rilievo funerario 580 (1027).
Rodio peristilio 411, 463, 594 (727).
Roeskilde: camera funeraria (9).
Roma: acquedotto Claudio 540 (963); altare di Gn. Domizio Enobarbo 503, 515 (919); anfiteatro Flavio (Colosseo) 541, 547 s., 549, 550, 604 (974); Apollo di Belvedere st. 372 s., 616 (652); A. del Tevere st. 277 (487 s.); Apoxyomenos di Lisippo st. 387 s., 389 (675); Aqua Appia 498; Ara Pacis Augustae 523, 526 ss., 531, 532, 536, 537 (941 ss.); Ara Pietatis Augustae 537; arco

degli Argentieri 573, 600; a. di Costantino 555, 556, 566, 605 s., 607 s. (988, 998 s., 1063 s.); a. di Gallieno 600; a. di Marco Aurelio 566 (1006); a. di Portogallo 564; a. di Settimio Severo 573, 600; a. di Tiberio r. (1064); a. di Tito 548, 549, 550, 551, 556, 557 (980); Atrio di Vesta 570; Augusto di Prima Porta st. 530 s. (949); Aventino 571.

— Basilica Emilia 502; b. Giulia 507; r. (987, 1064); b. di Massenzio (Costantino) 603 s., 606, 607, 608 (1062); b. di Nettuno 565; b. Porcia 502; b. Ulpia 555 (983); biblioteca Palatina 517, 549; b. Ulpia 555 (983).

— Camillo st. 497, 513; Campidoglio 498, 540, 546; Campo Marzio 507, 518, 539, 542, 546, 549, 571, 600 (962); capanna di Faustolo 480; Carcer 478 (847); case di affitto 519 s.; c. sul Celio 508; pitture di una casa sull'Esquilino 510, 512, 557 (914); pitture della c. della Farnesina 424, 510 ss. (XVI); c. di Livia 403, 417, 510 s., 517 (702, 739, 915); c. dei Martiri Giovanni e Paolo 520; case sul Palatino 508; casa romana 549; c. di Romolo 480; c. delle Vestali 568, 570; Castro Pretorio 540; catacombe 569; Celio 508, 520; chiesa di S. Costanza 609 (1071); circo di Massenzio 603; c. Massimo 523, 609; cloaca Massima 496, 518; colonna di Antonino Pio 565 s. (1004 s.); c. di Marco Aurelio 557, 567, 573, 583 (1007); c. Rostrata 497 (898); c. di Traiano 461, 554, 555, 556 ss., 566, 567, 576, 583, 610 (982, 989); « Colonnacce » 549; Colosseo vedi anfiteatro Flavio; Costantino st. 604 (1069); Curia Giulia 507.

— « Deus Rediculus », 563; Diana sull'Aventino st. 497; Domus Aurea 541 s., 543, 544, 547, 548, 554, 561 (964); statua equestre di Domiziano 552; Duilio st. 497.

— Emporium 502; Ercole colossale sul Campidoglio st. 498; Esquilino 541, 549, 600.

— Fico Ruminale 527; fontana di Domiziano sull'Esquilino 549; f. di Traiano sull'Esquilino 556; Fornix Fabianus 502; Foro 507, 518, 540, 552, 561, 573; r. (1064); f. di Augusto 518, 520, 549, 554 (925); f. Boario 606; f. Giulio 507, 518, 536; f. Olitorio 499, 500, 502, 573; f. della Pace 548, 549; f. Traiano 554 s., 556, 560, 561 (983 s.); f. Transitorio o di Nerva o di Pallade 549, 550, 551, 563; « Frontispizio di Nerone » 570.

— Galati dei gruppi attalici st. 455 s. (811 s., XV); « Giano Quadrifronte » 606; giardini di Cesare 508; g. di Lucullo 508; g. di Sallustio 508; Giove colossale sul Campidoglio st. 498; G. Capitolino st. 491; gruppo Ludovisi st. 513 918).

— Isola Tiberina 499; Iuppiter Tonans st. 373.

— Laocoonte st. 467 s., 614 (831); Lupa Capitolina st. 496 (896); L. degli Ogulnii 497 s.; Lupercale 497.

— Macellum 502; Marco Aurelio st. 567 (1008); mausoleo di Augusto 523, 562; Menio st. 497; Meta Sudans 549; Miliarium 609; Mole Adriana 562; « Minerva Medica » 572 s.; monete 498 (898 ss.); Monumenta di Asinio Pollione 508; monumento onorario di Tiberio 536 (958); mura di Aureliano 599 s.; mura Serviane 496, 599.

— Nerone st. 561; Nilo st. 616; Niobidi dei Giardini Sallustiani 316, 329, 614 (XI).

— Obelischi 523.

— Palatino 508, 540, 541, 570; palazzo di Augusto 517, 549; p. dei Flavii 548 s., 550 (975); p. di Settimio Severo 570; p. di Tiberio 538; Pantheon 514, 518, 529, 549, 559 ss., 563, 572, 604 (990 s.); « Pasquino » st. 464; piramide di C. Cestio 523; pitture di una tomba dell'Esquilino 512, 557; plutei traianei dei Rostri 556 (987); ponte Elio 562; porta Maggiore 523, 540, 582; portico degli Argonauti 518; p. d'Ottavia 502; p. Divorum 549; Pugilista seduto st. 393 (687).

— Quirinale 549, 571, 603.

— Rilievi Spada 529; rilievo dall'Esquilino 497 (897); Rostri 498, 517 s., 556; r. (987, 1064); R. di Cesare 561.

— Sarcofago di S. Costanza 609 (1072); s. di S. Elena 609; s. di L. Cornelio Scipione Barbato 500 (903); Saepta Julia 507, 518; santuario di Apollo Sosiano 463; Septizonium 570; Stadio (Piazza Navona) 549; stele di Villa Albani 224 (409).

— Tabularium 500, 506 s., 549; teatro di Marcello 507, 518, 547 (911); t. di Pompeo 507, 513, 518, 538; t. di M. Scauro 508; tempio di Adriano 565 (1002 s.); t. di Apollo Palatino (Apollo d'Azio) 356, 517, 526; t. di Augusto 538, 540, 549; t. sull'Aventino 497; t. di Castore 518, 561 (992); t. di Cerere, Liber e Libera 497; t. di Cesare 383, 513, 517 s., 520, 561; t. di Claudio 548; t. della Concordia 518, 519 (928); t. di Ercole 502; t. di Esculapio 499; t. di Faustina e Antonino 565; t. della Fortuna Redux 549; t. della Fortuna Virile 507 (912); t. di Giano 499; t. di Giove Capitolino 406, 479 s., 491, 496, 501 s., 506, 513, 546, 548 (1006); t. di Giove Statore 501, 503, 504, 513; t. di Giunone Regina 501, 502; t. di Giunone Sospita 500; t. di Honos e Virtus 552; t. di Iside e Serapide 523, 539, 549, 550, 570, 600 (962); t. della Madre degli dèi 500; t. di Marte Ultore 518 (925 s.); t. della Mater Matuta 507 (912); t. di Minerva 549; t. di Nettuno 515; t. della Pace 548; t. di Romolo, figlio di Massenzio 603; t. della Salus 499; t. di Saturno 519; r. (987); t. del Sole 600; t. di Spes 499; t. della Tellus 500; t. rotondo sul Tevere 519; t. di Traiano 555, 561; t. di Venere Genetrix 422, 507; t. di Venere e Roma 561, 565 (993); t. di Vespasiano e Tito 549 s. (976); r. (987); terme di Agrippa 518; t. di Caracalla 466, 515, 571 s., 573, 603 (1012 s.); t. di Costantino 571, 603; t. di Decio 571, 600; t. di Diocleziano 571, 602 s., 604; t. di Nerone 542, 572; t. di Severo Alessandro 571, 572; t. di Tito 548, 550, 554; t. di Traiano 541, 554, 570 s.; tomba di Cecilia Metella 523, 563 (935); t. dei Flavii 549, 562; t. degli Haterii 550 (978 s.); t. dei

Nasonii 562; t. di M. Vergilio Eurisace 523 (936); t. della via Latina 569(1011); Tor de' Schiavi 600; Torso di Belvedere st. 513 (917); « Trofei » di Mario 549; « Trono Ludovisi » 245 ss. (438); Tulliano 478, 495 (847).
— Venere Capitolina st. 429; V. dell'Esquilino st. 277 (490); Via Sacra 603; villa di Gordiano III 600; v. di Livia 509 s., 530; Viminale 571, 602.
Roma g. 531 (952); m. (900); r. 527, 556 (1004).
— ed Augusto, Tempio di, vedi Ankyra, Atene, Pola.
— e Cesare, Tempio di, vedi Cirene.
— e Venere, Tempio di, vedi, Roma.
Romolo, Storia di, pp. 512.
— e Remo r. 462.
— Casa di, vedi Roma.
— figlio di Massenzio, Tempio di, vedi Roma.
Roselle: mura 622.
Rosetta 112, 143, 144, 194.
Rosmerta 581.
Rossane e Alessandro, Nozze di, p. 384.
Rostri m. 498.
— vedi Roma.
Ruminale, Fico, r. 527 (987).
Ruota del vasaio 116.
Rupestri tempii egiziani 42.
— tombe d'Asia Minore 87 ss., 419; egiziane 34, 43 s., 54; frigie 87 s.; di Gerusalemme 452 (805); licie 89 ss.; nabatee di Petra 451; paflagonie 88 s.; persiane 100 s. (209).
Russia Meridionale: oreficerie 282, 439; sarcofagi di legno 419.
Rustico stile 419, 540 (663).
Ruvo: vasi apuli 375 (659); vaso di Pronomos (582); v. di Talos 337 (583).

Saarburg: altare 581 (1028).
Sabina, Apoteosi di, r. 564 (1000).
Sabrata: anfiteatro 586; teatro 586; tempio 586; terme 586.
Sacerdote st. 27 (59).
Sacrificante st. 395.
Saepinum (Altilia a Sepino) 627.
Saffo t. 349.
St. Remy (Glanum Livii): arco dei Giulii 522, 529, 579 (934); monumento dei Giulii 525, 528, 579 (938 s.).
St. Vincent 624.
Sakkara: contadini r. 29 (65); fabbricante di birra st. 27 (61); necropoli 17; piramidi 20, 21; p. di Tosorthros 20 (45); rilievo di tomba 55 (128); Scriba st. 27 (58); servo r. 29 (64); il « Sindaco del Villaggio » st. 28 (62); testa 28 (63); tomba di Ptahhotep 29, 32 (67).
Sala cizicenica 411; corinzia 411; egizia 38, 93, 411, 415, 443, 444 (787).
Salihiyeh vedi Europos.
Salisbury: stonehenge 7 (14).
Sallustio, Giardini di, vedi Roma.
Salmanassar II 70; st. 75.
— Obelisco, Palazzo di, vedi Nimrud.
Salomone, Giudizio di, pp. 447 (797); Tempio di, vedi Gerusalemme.
Salona (Spalato): palazzo di Diocleziano 607 (1066 ss.); tomba di D. 607.
Salonicco vedi Tessalonica.
Salpion (S) 526.
Salto r. 235 (420).
Salus, Tempio della, vedi Roma.
Samo: acquedotto di Eupalinos 217; Aiakes st. 211; Hera st. 210; H. di Cheramyes st. 210 (384); Heraion 170, 184, 188, 189, 191, 381, 408, 425; mura della città 217; monete 212; porti 217; statua maschile st. 210; Zeus, Athena e Eracle di Mirone st. 275.
— Vasi di, vedi Vasi.
Samolas (S) (394).
Samotracia 445; edificio di Arsinoe 410, 420 (722); Nike st. 394 s., 420 (691 s.); nuovo tempio 344 (721); propileo di Tolemeo Philadelphos 405, 420 (709, 744); tempio dei Misteri 410, 420 (721); volta sotto i Propilei 420 (744).
Samus (S) 579.
San Leo 626.
San Salvatore Telesino vedi Telesia.
San Sossio 627.
Santa Maria Capua Vetere: anfiteatro 628 (1001); arco di Traiano 628; sepolcri 628.
Sant'Antioco 629.
Santsci: stûpa 453.
Sapor I e Valeriano g. 599 (1057).
Sarapis vedi Serapide.
— Tempio di, vedi Alessandria, Menfi.
Sarcofagi attici 589; di Cartagine 574 (801); cipriоti 97, 574 (206); di Clazomene 197 s., 219, 232 (361 s.); cretesi 129 s., 134 (IV A B); cristiani 602, 609; egiziani 419, 574; etruschi 483, 487, 491, 494, 574 (837 s., 876, 887 s.); fenici 94; filistei 95; greci 418 s., 574, 589 (646, 702, 1039); greco-romani 599; lici 91, 574; romani 494, 564, 574 ss., 588, 589, 591, 601 s. (1015 ss., 1059 s.); del tipo di Sidamara 576 s. (1019).
« Sardanapalo » st. 368.
— vedi Asurbanipal.
Sardegna: nuraghi 6, 473 (842); tombe « dei Giganti » 473.
Sardi: necropoli di Bin-bir-tepè 113; tumulo di Aliatte 113 (231).
Sargon, Leone, Palazzo di, vedi Chorsabad.
Sarsina 626.
Satiresco dramma, Preparativi per un, 337 (582).
Satiri r. 225, 347 (600).
— e Ciclope p. 336.
— e Menadi p. 345.
Satiro t. (760); che si guarda la coda st. 431; che batte i crotali st. 431; che schiocca le dita st. 431; di Policleto st. 514; che versa il vino, di Prassitele st. 363, 614 ss., (631); in riposo st. 431; in riposo di Prassitele st. 363 s. 367, 616 (634); in riposo di Protogene p. 386; sdraiato st. 431; spiante p. 385: vedi anche Fauno, Sileno.
Satricum: tempio 496; rivestimento fittile del t. 497.
Saturnia: mura 622.
Saturno, Tempio di, vedi Roma.
Satyros (A) 360.
Savignana 626.
Scale 33, 118.
Scanalatura 190; nella colonna dorica 160; nella c. ionica 166 s., 172 (308, 312).
Scarabei 33, 57, 95, 212, 490 (388, 881 s.).
Scarabeo di Theodoros 212.
Scaraboidi 212, 490 (389 s., 473).
Scauro, Teatro di, vedi Roma.
Scena 418, 587, 592, 595.
Schech Abd-el-Gurna 35; tomba di Sennofer 51 (115).
Schema, Sigillo di, 95 (200).
Schönburg: menhir 578 (1022).
Schussenried: casa 9 (19); palafitta 9.
Scilla p. 345; r. 588.
Scipione Barbato, L. Cornelio Sarcofago di, 500 (903).
Scita (l'Arrotino) st. 457.
Sciti, Vita degli, r. 334.
Scitico-romana arte 12 (19).

Sciuchbe vedi Philippopolis.
Sciuruppak (Fara) 58.
Scizia: vasi attici 345 s.
Scoppito vedi Foruli.
Scorcio 14, 26.
Scriba st. 27 (58).
Scudo Strangford 291 (507).
Scultore r. 67.
Scuola, Scena di, r. 580 (1025).
Segesta: teatro 621; tempio 163, 238, 621.
Segni: porta Saracinesca (846).
Segovia: acquedotto 584.
Seianti Larthia, Sarcofago di, (888).
Sekos 38, 43.
Selene r. 819; st. 298 (514).
Seleucia: 411.
— **Pieria** 380.
Seleuco I r. 452; st. 587.
Selinunte: acropoli 621; tempio A 621; t. di Apollo 163, 213 ss., 238, 268, 621 (393); tempio B 621 (VI 1); tempio C 185, 186, 187, 188, 621 (334, 340, 342); metope del tempio C 202, 222, 614, 621 (369); sima del tempio C 188, 621 (342); tempio D 186, 188, 621 (335); tempio E (Heraion) 238; metope del tempio E 268, 614, 621 (471); tempio F 186, 188, 238, 267; metope del tempio F 621; tempio O 621; t. di Demetra 178, 191.
Sendscirli 84; mura della città 84; palazzi 85; rilievi 87; stele di Assarhaddon 79 (166).
Seneca, Preteso, t. 448 (799)
Senkere vedi Larsam.
Senmuth, Tomba di, 148.
Sennaherib, Palazzo di, vedi Kujundscik.
Sennofer, Tomba di, vedi Schech Abd-el-Gurna.
Senorbi 629.
Senwosret vedi Sesostris I.
Sepolcrali pitture 374.
Serapide 582; di Bryaxis st. 397, 445; del Vaticano t., 398 (694).
— e Iside, Tempio di, vedi Roma.
Serapeion vedi Alessandria. Menfi.
Serdab 19.
Sergi, Arco dei, vedi Pola.
Sergio Orata (A) 509.
Sermione: grotta di Catullo 625.
Serravalle Scrivia vedi Libarna.
Serse, Tomba di, vedi Naksci-Rustem.
Servigliano 627.
Servio Tullio pp. (875).
Sesostris I st. 30 (71).
III st. 30 (70).
Sethos I r. (112).
— II st. 56.
Sette a Tebe pp. 278; r. 333; st. 491.
Settimio Severo r. 573; st. 570.
— Arco, Palazzo di, vedi Roma.
Severo Alessandro, Terme di, vedi Roma.
Severus (A) 541.
— (S) 579.
Sfinge assira st. 74; egiziano st. 37, 56, 87; eg. in Gise 22 (47); eg. degli Hyksos (68); greca pv. 193 (364); r. 204; st. 252, 302; ittita 85, 87; dei Nassi st. 190 (347).
Siaan vedi Chian.
Sibari: nummi incusi 269 (475).
Sibilla r. (617).
Sicilia: placche d'osso 9; tombe eneolitiche 7; vasi micenei 146; v. neolitici 8; v. neolitici dipinti 10.
Sicione 378; Apollo e Artemide st. 208; Eracle di Skopas st. 355 s.; Eracle e Athena st. 208; galleria di quadri 403, 425; vittoria di Arato a Pellene p. 421.
Vasi di, vedi Vasi.
Sidamara, Sarcofago del tipo di, 576 s. (1019).
Side: ninfeo 591 (1042).
Sidi Gaber: tomba 413.
Sidone 192; sarcofagi 419; s. licio 333 (577); s. delle Afflitte 369 (646); s. di Alessandro 333, 402 (701 s., XIV).
Sigeo Capo: « tumulo di Achille » 113 (230).
Sigilli cretesi 212.
Sileno 196; i. 345 (597); m. 269 (476); danzante di Pompei st. 469 (835); col piccolo Dioniso st. 430 s.: vedi anche Fauno e Satiro.
Silanion (S) 349 s., 374, 614.
Silchester vedi Calleva.
Siligo: terme 629.
Sillax (P) 268.
Silvano 568; r. 590 (1041).
Sima 162, 170, 175, 191, 204, 339 s., 340 (305 ss., 342, 585).
Simmachi, Dittico dei, 610.
Simmetria vedi Symmetriai.
Simos (P) 421.
« Sindaco del villaggio » st. 28 (62).
Sipilo: « Madre degli dèi » (Cibele) 90 (184); trono di Pelope 90.
Sippara (Abu Habba) 58; scuola 66; tavola del Sole 72; tombe 73.
Siracusa 379, 620; acquedotto 629; altare di Ierone II 620 s. (1086); Apollo Temenites st. 538; ariete st. 374 (657); castello di Eurialo 620; Filottete di Pitagora 269; Foro 629; Ginnasio 629 (1103); monete 269, 338, 357, 374 (477, 584); Olympieion 186, 620; palazzo di Dionigi 347, 379; teatro 620 (1085); tempio di Apollo 185 s., 187 s., 203, 620 (341).
Sirene 612; r. 224; st. 380.
Siria: casa 595 (1051).
Siro vedi Syros.
Siro p. 52 (118).
Sirona 581.
Sisifo pp. 279.
Sistro 131, 148 (256).
Sitalca (S) (395).
Situle 471, 623; di Bologna 12; della Certosa 471 s. (839); di Watsch 472 (840).
Siut: tombe rupestri 34.
Skelmis (S) 210.
Skeuotheke 346.
Skopas (A S) 339, 340, 342, 353 ss., 358, 360, 361 s., 366, 370, 372, 374, 387, 396, 420, 439, 515, 526.
Skyllis (S) 208, 217 s.
Skythes (*lo Scita*) (I) 230, 241.
Slavonia: vasi neolitici dipinti 10.
Smaltati mattoni vedi Mattoni.
Smilis (S) 210, 218.
Smirne 565; stele (826); tomba di Tantalo 113.
Snofru vedi Soris.
Socrate t. 390.
Soffitti a pitture e stucchi 569.
Sofocle del Laterano st. 373 (653).
Soidas (S) 244.
Sokrates (S) 270.
— vedi Socrate.
Sole r. (808), 530 (949), 607; st. 548; vedi Helios.
— Tempio del, vedi Roma.
Solenes 162.
Solone st. 373.
Solunto 620; Ginnasio 629 (1104).
Solutréenne civiltà 2 (I).
Sophilos (I) 199.
Sopolis (P) 512.
Soris (Snofru), Piramidi di, vedi Dasciur, Medum.
Soros 91.
Sorrento: base 356 (617).
« Sosandra » vedi Atene.
Sosias (I) 241.
Sosibios (S) 526.
Sosinous, Stele di, 327.
Sosos (I) 426.
Sostratos (A) 380, 414.
Spada, Rilievi, 529.
Spagna: vasi neolitici dipinti 6, 8, 9, 473.

Spalato vedi Salona.
Sparta: base in marmo 201; Eurota di Eutychides st. 394 (689); rilievi funerari 218 (398); Skias 184; tempio di Artemide Orthia 155, 178, 218; t. di Athena Chalkioikos 179, 200, 203; vasi « cirenaici » 218; Zeus di Klearchos 211.
Spata: colonnina micenea 146 (242, 4); tomba 146.
Specchi egiziani 33, 53; etruschi 489 (879 s.).
Speira 166 (306 s.).
Spello 627; porta Consolare 627 (1097).
« Spes » 223.
— Tempio di, vedi Roma.
Sphekiskoi 162.
« Spinario » r. 612; Capitolino st. 264 ss., 277, 433; Castellani st. 433 (767).
Spintharos (A) 351.
Spirale 112, 117, 135, 142, 144 (279, V 1).
Splanchnoptes st. 314.
Spoleto 627; mura 622.
Stadio 561, 588.
Stagno 577.
Stasikrates (A) 380.
Stele babilonesi 61 s., 63 (137); etrusche 491 (889 s. 892); attiche 231, 232 ss., 269, 347 s., 356, 374 (417 s., 472, 567 s., 654 ss.); ioniche 244, 327 s. (434, 569).
Stephanai 438.
Stephanos (S) 251, 513.
Stereobates 159.
Sterope st. 262, 263 (469).
Stilobate 159, 164, 166, 288 (307).
Stinfali uccelli e Eracle r. 261.
Stonehenge 7 (14).
Stoura: case 156.
Strada pp. (739).
Strade egiziane 33; greche 417; romane 521, 553.
Straton (S) 428.
Stratonice e il pescatore p. 386.
Stratonikos (S) 455.
— (I) 437, 462.
Strongoli 628.
Strongylion (S) 328.
Stucchi 541, 544, 545, 569 (964, 966).
Studius (P) 510.
Stûpa 453, 454.
Stylis 395.
Stylopinakia 407, 461.
Styppax (S) 314.
Subiaco: Efebo st. 399.
Sucellus r. 581 (1028).
Sumer e Akkad 58 ss.
Sumu-ilu, Cane di, st. 63, 149 (137 b).
Sunio, Capo: Apollo st. 209; tempio di Poseidon 163, 305.
Supplicante di Aristeides p. 344; Barberini st. 310.
Suovetaurilia r. 515, 536 (919, 959).
Susa (Persia) 98; cratere di Theodoros 211; kudurru 67; palazzo 98, 105, 106; pareti a mattoni smaltati 106(218); platano e vite di Theodoros 211 s.; stele di Naram Sin 63 (137); tomba achemenidica 101 (210).
— **(Italia)**: acquedotto 624; arco di Augusto 522, 624 (933); terme di Graziano 624.
Svevo t. 555 (986).
Symmetriai nell'architettura greca 164, 170.
Symplegma di Kephisodotos e Timarchos st. 398.
« Syrakosia » 412.
Syros: tombe cicladiche 115; stele 414 (729).
Systyloi templi 163.

Tablinum 482, 504, 505.
Tadius (P) 510.
Takuscit st. 54 (124).
Talos e Pollucc pv. (583).
Tanagra 307; Dioniso m. (478); D. di Kalamis st. 272; Ermete di Kalamis st. 271; E. di Onatas 251; monete (478); statuette in terracotta 399 s., 434, 442 (698 ss.).
Tanis: Sfinge degli Hyksos 30 (68); Nili st. 54 (123).
Tantalo pp. 279.
— Tomba di, vedi Smirne.
Taormina 620; teatro 629 (1102).
Tappeti d'Alessandria 413, 425, 436; assiri 177, 453; fenici 177; orientali 194, 534; di Pergamo 462.
Tarantini, Monumento dei, vedi Delfi.
Taranto: Eracle di Lisippo st. 390; Europa sul toro di Pitagora st. 269; tempio di Poseidon 619; terramara 11, 470; vasi 375, 376; Zeus di Lisippo st. 391.
Tarquinii: necropoli 482; sarcofago dipinto 487 (876); tomba degli Auguri 484, 622; t. del Barone 622; t. delle Bighe 622 (869); t. della Caccia al cinghiale 622; t. del Cardinale 622; t. del Citaredo (866); t. delle Iscrizioni 622; t. del Mare 622; t. Marzi (867); t. della Mercareccia (861); t. del Morto 622; t. dell'Orco 487, 622 (873); t. Querciola 622 (868); t. degli Scudi 622; t. del Tifone 622; t. dei Tori 484; t. del Triclinio 622; t. del Vecchio 622; t. dei Vasi dipinti 622 (865).
Tarragona (Tarraco): acquedotto 584; mura della città 584.
Tarso: medaglioni 393; tempio 409 (720).
Tarvos Trigaranus 580.
Taso: moneta (392); rilievi delle porte delle città 244; r. del Pritaneo 244; santuario di Artemide Polo 464; stele di Philis 328; tempio di Apollo Pythios 156 s.
Tatsciara 102 (211, 213).
Tauriskos (P S) 463, 465 s., 515.
Teagene, Fontana di, vedi Megara.
Teano: anfiteatro 628; templi 628; terme 628; vasi 377.
Tearkos r. (126).
Teatro 418, 577, 586, 590; di Aspendos 591; di Atene 307, 346, 373, 587 (500); di Epidauro 340 (588); di Delfi (395); di Fiesole 626 (1096); di Pergamo 420 (746 ss.); di Pompei 504, 509; di Marcello in Roma 518 (911); di Scauro in Roma 508; di Pompeo in Roma 507, 513, 518, 538; di Siracusa 620 (1085).
— coperto in Pompei 509.
Tebe (Egitto) 35 s. (79); palazzo di Amenophis III (111); strumenti di selce 13; Ramesseum 35; tempio di Amenophis III 35, 44 (95); tomba di Rechmere 148 (102); vedi anche Der-el-Bahri, Gurna, Karnak, Luksor, Medine Habu, Schech Abd-el Gurna.
— **(Grecia)** 113, 399; altare di Kephisodotos e Timarchos 398; Apollo di Kanachos st. 218; Athena e Eracle di Alkamenes r. 312; casa di Cadmo 141; pitture della c. di Cadmo 151; vasi dalla c. di Cadmo 145; cratere (349); frontone di Prassitele 362; stele incise 344; st. di Rhynchon i. 344 (595 a).
Tebessa (Theveste): arco 585; tempio 585 (1036).
Tegea: Apollo di Cheirisophos st. 218; tempio di Athena 171, 187, 338 s., 340, 354 s., 357 (609 s.).
Teggiano: anfiteatro 628; ponte 628; tempio 628.
Tegole 191 (327, 330).

Teje t. 46, 48 (104); scarabei di, 148.
Teisikrates (S) 393 s.
Tektaios (S) 218.
Telamone: frontone 491.
Telamone st. 254 (452).
Telefo r. 460 s., 576 (821).
— e Achille al Caico st. 354.
— guarito da Achille p. 335; i. (879).
Telekles (S) 207.
Telephanes (P) 195.
— (S) 98, 244.
Telesia (S. Salvatore Telesino) 627.
Telesterion vedi Eleusi.
Tell-el-Mutesellim: incensiere (195); sigillo di Asaph 95 (201); s. di Schema 95 (200).
Tello (Lagasc) 58; Gudea st. 63 s. (138); t. 63 (139); rilievo 65; r. di Urnina 59 s. (130); statuetta 65 (142); stemma 60 (132); toro t. 61; vaso di Entemena 60 (132).
Tellus r. 527 (943); 530 (949).
— Tempio della, vedi Roma.
Temide di Chairestratos st. 427; di Dorykleidas st. 218.
Temnos r. (958).
Tempera 317, 599.
Tempio assiro 70 (150); babilonese 65 s., 68; egiziano 33 s., 37 ss., 155; eg. funerario 44; eg. rupestre 42; eg. a valle 22 (47, 49); greco 40, 111, 139, 154 ss.; gr. in antis 156, 170, 184, 408, 409 (295); gr. a megaron 156, 157, 409, 479; dorico 173, 179 ss., 184 ss., 213 ss., 339 (295 s., 305, 321 s., 324 ss.); ionico 381, 408 s., 499 (296, 345); italico (etrusco, tuscanico) 156, 478 ss., 497, 519, 550 (850, 853); it. su podio 479; ittito 84 s.; persiano 98 s.; romano 499, 500 ss.; rom. su podio 409, 496, 500, 504, 507, 539, 565, 578, 585, 589, 591, 593, 595; gallo-romano 578, 584: vedi anche Corinzio, Dorico, Ionico, Tuscanico Ordine.
Templum 478.
Tenea: Apollo st. 208, 209 (381).
Teo: tempio di Dioniso 408, 434.
Teodosio il Grande, Colonna di, vedi Costantinopoli.
Tepidarium 603 (1012).
Terelik-Kalessi: tomba rupestre (186).
Terina: moneta 338.
Terme 541, 542, 553, 561, 570, 577, 586, 587, 600, 603, 608 (741, 1012 s.).
Termessos 590; casa 591; tempio 591 (1043).
Termini Imerese 629.
Terni 627.
Terone, Tomba di, vedi Agrigento.
Terracina: porto 565.
Terracotta, Rivestimenti architettonici in, greci 156 (342); etruschi 480 (855); latini 497 (897).
— Statuette in, 399, 434, 464.
Terranova Pausania: acquedotto 629.
« Terra sigillata » 532, 579.
Terrazze 417.
Terremare 11, 470.
Tersite, Morte di, pv. 376.
Teseo nel frontone occ. di Olimpia st. 261 (461); di Parrhasios p. 335; nelle metope del Partenone r. 294; di Silanion st. 350 (605).
— Santuario di, vedi Atene.
— nell'Ade pp. (873).
— e le Amazoni pp. 278.
— e Ariannapv. 154 (294, 364).
— e i dodici dèi pp. 345.
— Imprese di, r. 249, 304.
— nel mare pv. 278 (492).
— e il Minotauro r. (444 c).
— e i figli di Pallante r. 305 (531).
— e Piritoo r. 309.
Tesoro vedi Thesauros.
Tespie: Afrodite di Prassitele st. 368; Eros di Lisippo st. 391; E. di Prassitele st. 366; pitture di Polignoto 278.
Tessaglia: casa a megaron 10, 114; civiltà neolitica 109 s., 113; c. egea 113; vasi neolitici dipinti 10; v. eneolitici dipinti 473.
Tessalonica: arco di Galerio 606 (1065); Incantada 589.
Tessuti assiri 77; egiziani 53 (III 1).
Testate di decreti 326.
Tetide i. (880).
— Casa di, pv. (365).
— e Peleo, Nozze di, pv. 199 (364 s.).
— rapita da Peleo pv. 346.
Tetrakionia 417.
Tetrapyla 102, 417, 524, 525, 585, 593, 606.
Tetto egiziano 16; greco in argilla 182 (327); 183 (330).
Teucro st. (451).
Tevere st. 556.
Thaingen: incisioni (5 s.).
Thalamoi 411.
Thalamos 410.
Thamugadi vedi Timgad.
Thamyras p. 386.
Thanatos r. 358 (622).
Themis vedi Temide.
Theodoros di Samo (A I S) 98, 184, 188, 207, 211 s., 250.
— *di Focea* (A) 339.
Theodotos (A) 339.
Theologeion 375.
Theon (P) 386, 422.
Theopropos (S) (394).
Thera: Apollo st. 208 (378); portico 414 (731); vasi geometrici 153 (289).
Thermos: tempio di Apollo 155, 156, 157, 182 s., 186, 195, 239 (329 s. 357).
Thersileion vedi Megalopoli.
Thesauros (tesoro) 142 s., 156, 239, 249, 255 s. (394 s., 458); vedi Delfi, Olimpia.
Theseion vedi Atene.
Theveste vedi Tebessa.
Tholos 416, 502; p. (738): vedi Delfi, Epidauro.
Thorikos 113.
Thothothes, Tomba di, vedi Bersce.
Thrasyllos, Monumento di, vedi Atene.
Thrasymedes (S) 342.
Thugga vedi Dugga.
Thymele vedi Tholos di Epidauro.
Thurioi 307.
« Thusnelda » st. 515 (921).
Tiberio g. 531, 536 (952).
— Arco di, vedi Roma.
Tibur vedi Tivoli.
Tideo g. (882).
Tifone st. 205 (375 b, 376).
— e Zeus pv. 221 (404).
Tigri st. 556.
Timanthes il Vecchio (P) 336, 344, 345, 421.
— *il Giovane* (P) 336.
Timarchides (S) 427, 428.
Timarchos (S) 398, 400, 427.
Timgad (Thamugadi) 586; arco di Traiano 585 (1035).
Timocharis (S) 463.
Timokles (S) 427, 428.
Timomachos (P) 422 ss., 512.
Timonidas (I) 195.
Timotheos (S) 342, 356, 357, 360, 362, 526.
Timpano 560, 561, 592, 595.
« Tirannicidi » st. 249, 256 s., 614 (455).
Tiresia e Ulisse p. 403; pv. 377 (660).
Tirinto 113; capanne neolitiche 6; capitello dorico 160, 184 (303); colonne micenee 140; costruzione circolare 137; fregio miceneo 124, 140 (219 b); gallerie 85, 134, 137 (271 s.); palazzo 127, 137 ss., 144, 150, 169, 411 (272); fornace di vasaio nel p. 145; megaron del p. 10, 123, 139, 140 (272); mura 137 (270 ss.); piano superiore del p. 139 s.; pilastri micenei 140; pitture parietali del p. 140 ss., 151 (274 s., V 2, 3); propileo

del p. 122, 137 ss., 303 (272); stanza da bagno nel p. 139; rito funebre 8; tempio di Hera 151, 160, 187; tomba a cupola 142; vasi micenei (283).
Tiro (Tyros) case 593; monete 452.
Tirreni pirati e Dioniso r. 347 (600).
Tirso 408.
Tito, Trionfo di, r. 551.
— Arco, Terme di, vedi Roma.
— e Vespasiano, Tempio di, vedi Roma.
Tivoli (Tibur): tempio rotondo 501 (907); villa di Adriano 426, 561 s., 563, 564, 590, (754, 994 s.); ville romane 508.
Tocra 586.
Todi: Marte st. 494 (894); mura 622; tempio di Marte 627 (1098).
Tolemaico capitello vedi Capitello.
Tolemei, Coppa dei, 437.
Tolemeo I p. 385.
— — Moneta di (777).
— II st. 57.
— — Camei di, 445 (792 s.); Padiglione di gala di, 408, 411, 412, 413, 425 s., 435 s. (714).
— — e Arsinoe, Camei di, (793 s.).
— IV, Nave di gala di, 408, 411, 413, 436, 444, 452. VI r. (784 s.); t. 442.
Tolmeta vedi Ptolemais.
Tombe d'Asia Minore rupestri 87 ss., 419; assire 73; cretesi a cassa 115; cr. a fossa 95; cr. a cupola 115, 134; cr. a camera 134; egiziane a mastaba 17 ss. (39); eg. a nicchie 419; eg. rupestri 34, 43 s., 54; etrusche a camera 482; et. a tumulo 483; ebraiche 452 (805); fenicie 92 (193); filistee 96; frigie rupestri 87 s.; fr. a tumulo 90; greche 418 s.; gr. a cupola di periodo geometrico 152; italiche a pozzo 471, 482; it. a fossa 473, 482; licie rupestri 89 ss.; l. a pilastro 92; micenee a cupola 115, 142, 146, 147, 482 (276); mic. a fossa 95; nabatee rupestri 451; neolitiche a cupola (12); orientali a cassette 596; paflagonie rupestri 88 s.; persiane 98, 99 ss.; p. rupestri 100 s. (209); p. a torre 92, 100 (208); romane 523 ss.; r. a torre 586; sicule a forno 473; troiane a tumulo 113 (230).
Torcello: rilievo 612 (1077).
Toreutica etrusca 475, 489 s.; greca 437 s., 445, 462; romana 532, 536.
Tori androcefali assiri r. st. 63, 76, 106, 149 (137 a, 152); persiani 102.
— marini st. 357.
Torino: mura 624; porta Decumana 624; p. Palatina 624; teatro 624.
« Toro Farnese » st. 465 s., 508, 573, 616 (829).
— Sacrificio del, di Apelle p. 383; di Pausias p. 343.
Torre Annunziata 628.
Torre del Greco 628.
Torri assire 380; babilonesi 65 s.; funerarie nabatee 451; persiane 103; fun. sirie 593.
« Torso di Belvedere » (917).
Torus 166, 172, 190 (306).
Tosorthros, Piramide di, vedi Sakkara.
Trabeazione dorica 161 s., 405, 504 (303, VI 1, 3); ionica 169 s., 451, 519, 561 (306 s.); spezzata 591 s. (1043 s.) vedi anche Epistilio.
Tracia civiltà 11.
Traiano r. 556.
— Arco di, vedi Ancona, Benevento, Timgad; Colonna di, vedi Roma; Ponte, Strada di, vedi Danubio; Tempio, Terme di, vedi Roma.
— e Zeus Philios, Tempio di, vedi Pergamo.
Tralle: Dioniso st. 467; Ekklesiasterion 413; palazzo 413, tempio di Asclepio 405.
Trapano, Lavoro a, 559, 568, 576, 577.
Travertino 506.
Trebbiatura r. (780).
Trebula Mutusca 627.
Treccia 168.
Treviri: anfiteatro 582; mosaici 582; palazzo imperiale 582, 607; « Porta Nigra » 582 (1030); terme 582; ville 582.
Tribunal 415.
Triclinio 504, 505.
Tridimensionalità 266.
Trieste: arco di « Riccardo » 625 (1090).
Triglifi (triglyphoi, triglyphion) 140, 161, 162, 165, 169, 174, 182, 183, 184, 187, 188, 289, 404, 405, 480, 500, 501, 505 (305).
Trionfale arco 522.
— porta 417.
Tripode assiro 79 (171).
— di Platea 251 (447).
— Ratto del, r. 225 (410).
Tripoli: arco di M. Aurelio 586.
Tritone e Eracle g. 387; st. 205 (375 a).
Tritoni st. 588.
Trittolemo r. 308 (533); t. 607.
Troade: Smintheion 165, 358 s., 589; tumuli funerari 113 (230).
Trochilos 166, 190 (306).
Trofei di armi 461, 522, 565, 585 (823).
Troia 83, 110 ss.; case a megaron 10, 111 s., 113, 114, 123 s., 139, 140, 180, 411 (221, 273); civiltà del bronzo 12; idoletti 112 (227); mura della città 110 s., 136 s., 178; placche d'osso 9; propileo 122 (221 c); II strato 8; VI strato 113; tesoro di Priamo 9, 112 (228 s.); vasi 112, 473 (224 ss.): vedi anche Ilio.
— Presa e Distruzione di, pp. 278, 279; r. 321; st. 267, 342.
Troiana guerra p. 386; r. 293, 321, 333 (576).
Troilo e Achille pp. 484; pv. 199, 243 (364).
« Trombettiere » di Epigonos st. 455.
Trono cretese 121.
— Ludovisi, 245 ss., 614 (438).
— di Zeus in Olimpia 302.
Trophonios (A) 216.
Tropaea 525.
Truddhu 473.
Trysa (Ghiölbasci): Heroon 203 282, 332 s. (576).
Tucidide t. 349.
Tuchulcha pp. 487 (873).
Tudmur vedi Palmyra.
Tufo 506.
— Periodo del, vedi Pompei.
Tumulo 523; Tombe a, vedi Tombe.
Tuono, Fulmine e Lampo p. 384.
Turmanin: chiesa 105.
Tuscanico ordine 497, 500 s., 506, 507, 519, 550, 578.
Tusculum: serbatoio 478 (848); ville 508.
Tuthmosis (S) 48 s.
Tuthmosis I st. 56.
— II st. 56.
Tyche st. 223, 588.
— di Antiochia st. 394, 452, 616 (690).
Tylissos: palazzo 114, 118.
Tympanon 162: vedi Timpano.
Tyros vedi Tiro.

Udna (Uthina): villa 586.
Ugiük 84; doppia aquila 86; porta dei leoni st. 85 (176); rilievi 86; Sfingi st. 85.
Ulisse p. 336; pp. 403 (704).
— nell'Ade pp. 279.
— Pazzia simulata di, p. 335.
— nella zattera p. 343.

Ulisse e Aiace p. 335.
— e Nausicaa p. 279.
— e i Proci pp. 278; pv. 282 (494).
— e Tiresia p. 403; pv. 377 (600).
Umma: Lupad st. 61 (134).
Ur (El Mugheir) 58, 65.
Urbisaglia 627.
Ureo 92.
Urne a capanna 471, 481 (20, 838, 857).
— cinerarie etrusche 402, 483, 494, 575 (893);
— romane 523, 538.
Urnina r. 59 s.; st. 59 (130).
Uruk (Warka) 58; palazzo 66 (144); parete a mosaico 66 (144).
Uscebti 31.

Vacca di Mirone st. 273.
Vafio: gemme incise (287); tazze 131, 133 (260 s.); tombe a cupola 142.
Valentiniano I st. 609 (1073).
Valeriano e Sapor g. 599 (1057).
Vasi apuli 374 ss., 381, 474 (658 s.); aretini 532, 579; attici 193, 228 ss., 240 ss., 336 s., 345 s. (415 s., 428, 551 s., 582 s.); di bucchero 490 (883 s.); del santuario dei Cabiri 442; calcidesi 220 s., 228 (404 s.); caleni 498; ceretani 219 (400 s.); cicladici 116; ciprioti 112 s. (203); cirenaici 218 (399); corinzi 60, 194 ss., 221, 228 (352 ss.); cretesi 10, 113, 116 s., 126 s., 134, 145, 153 (250 s.); cr. dello stile di Kamares 116 s., 123, 125, 127, 135, 136, 147, 151 (234 s.); cr. dello stile del Palazzo 134, 148 (263, 282); cr. in pietra 116, 147; di Dafne 197 (360); egiziani 13, 14, 53 (30, II B); eg. d'oro 53; eg. in pietra 13, 33; eg. in porcellana 33, 53 (122); eneolitici dipinti 473; etruschi 487 s. (877); elladici 134; del Falero 193; di Fikellura 197 (359); dei Filistei 96, 148; di Focea 197; geometrici 151 ss. (289); geom. di Beozia 193; geom. di Creta 152; geom. del Dipylon 154, 198 (290 s.); iberici (8); ionici 228 (402 s.); di Kyme 197; lucani 376 s., 474, 476 (660); in marmo 439; di Melo 193 (350); micenei 134, 136, 145, 146 (268 s., 283 ss.); di Mileto 197; minî 113; di Naucrati 197; neolitici 5 ss., 8 (7 s., 22 ss.); neol. dipinti 9 s., 109 s.,; protoattici 199; protocorinzî 193 s., 490 (351); rodioti 12, 145, 197 (358); di Samo 197; di Sicione 194; troiani 112, 113 (224 ss.); di vetro 445, 579, 583, 599 (1034); di Vurva 198.
Vasiliki: case neolitiche 114, 115.
Vecchia ubbriaca st. 433, 616 (766).
« Vecchio marino » r. 204.
Veii: Apollo e Eracle st. 491, 496 (885 s.); necropoli 482; tomba Campana 484, 623 (863).
Velathri vedi Volterra.
Velia 628.
Velitrae (Velletri): rilievi in terracotta 497.
Velleia 625 s.
Venditori ambulanti st. 446.
Venere st. 573; Capitolina st. 429; dell'Esquilino st. 277 (490); Genetrix st. 513; dei Medici st. 429; vedi anche Afrodite.
— Genetrix, Tempio di, vedi Roma.
— e Marte pp. (970).
— e Roma, Tempio di, vedi Roma.
Venta Silurum (Caerwent) 584.
Venti r. 417.
Ventimiglia 625.
Verona: arco dei Leoni 625; Arena 625 (1089); mura 625; porta dei Borsari 600, 625 (1058); teatro 625.
Verona, Presa di, r. 606.
Vespasiano, Moneta di, 539 (962); Tempio di, vedi Brescia, Pompei.
— e Tito, Tempio di, vedi Roma.
Vesta, Tempio di, vedi Roma.
Vestale Massima st. 568 (1010).
Vestali, Casa delle, vedi Roma.
Vestibolo 239, 499, 500, 507.
Vetri dorati 602 (1061); fenici 94, 96.
— Finestre a, 542, 582.
Vetro, Vasi di, vedi Vasi.
Vettersfeld, Tesoro di, 12.
Vettii, Casa dei, vedi Pompei.
Vetulonia (Colonna): necropoli 482; tomba a cupola 482; tomba della Pietrera 623.
Viae 174.
Vibrata, Valle della: civiltà paleolitica. 2
Vicenza 625.
Vienna, Cameo di, 531 (952).
Vienne: Afrodite st. 429 s. (758); « Aiguille » 524 (931); tempio di Augusto e Livia 540.
Vifius Philippus (I) 489.
Villa assira 72; greca 412; romana 508, 509 s., 530, 549, 582, 584, 586, 588, 600.
— di Adriano vedi Tivoli.
— di Erode Attico vedi Kephisia.
— di Gordiano III vedi Roma.
— di Livia vedi Roma.
Villanova, Civiltà di, 470, 473 (837).
Vincitore con la palma p. 342 (595).
Virtus e Honos, Tempio di, vedi Roma.
Vitruvio (A) 172, 413, 479, 507.
Vittoria di Brescia st. 625.
— vedi Nike.
Volsci: mura di città 477.
Volsinii vedi Orvieto.
Volta assira 73 (153); babilonese 58 (129); egiziana 16, 19 (41); etrusca e latina 478, 495; greca 381, 411, 418, 419 s., 502 (744); gr. a botte 411; persiana 113 (231); romana 502, 506, 550, 561, 591, 596, 611; rom. a botte 547, 549, 559, 561, 562, 595, 603; rom. a crociera 547, 550, 572, 595, 603, 606.
Volterra (Velathri) 626; mura 622; necropoli 482; porta all'Arco 478, 622; stele 491 (889); urne cinerarie 494 (893).
Volute vedi Capitello ionico.
Votivi rilievi 326.
Vulca (S) 491, 496.
Vulcano, Officina di, r. 601 (1060).
Vulci: colonna tuscanica 480 (854); « Cuccumella » 483; necropoli 482; sarcofagi in alabastro 494; tomba François 487, 622 (874 s.); vasi (877).
Vurva, Vasi di, vedi Vasi.

Warka vedi Uruk.
Watsch: situla 472 (840).
Willendorf: « Venere » st. 2, 3, 9 (2).

Xanthippos, Stele di, 327 (567).
Xanthos: monumento delle « Arpie » 92, 223 s., 243, 244 (191, 407 s.); m. delle « Nereidi » 165, 188, 203, 326, 332, 333, 359 (565 s.); rilievo con corteo funebre 243; r. con lotta di galli 243 s.; r. con Satiri 242 s.; tombe di Merehi e Pajava 91, 359; t. rupestri (190).
Xenaios (A) 380.
Xenokles (A) 306.
Xenokrates (S) 396.
Xenophantos (I) 346.

Xenophilos (S) 428.
Xoana 209.
Xystus 504, 505.

Zakro 149; case 123.
Zelanda: dolmen 5 (10).
Zenodoros (S) 542, 579.
Zenone (A) 592.
Zenone r. (772).
Zeto st. 465 (829).
Zeus di Aigeira t. 514; di Anaxagoras st. 251; dei Cipselidi st. 209; di Dresda st. 302, 319 (521); di Fidia in Olimpia st. 260, 283, 311, 321, 428, 452, 539 (520); di Hageladas in Itome st. 250 (445); di Klearchos in Sparta st. 211; nel frontone or. di Olimpia st. 262 (462); nell'Olympeion di Atene st. 588; di Otricoli t. 302, 513; nel fregio del Partenone (513); nel front. or. del Partenone st. 298; di Pergamo st. 454; nel fregio dell'altare di Pergamo r. 459; di Pietrogrado t. 433 (763); saettante st. 250 (446); nel fregio del tesoro dei Sifni in Delfi r. (411); di Taranto st. 391: vedi anche Giove.
— Ammon st. 271.
— Philios e Traiano, Tempio di, vedi Pergamo.
— Polieus di Leochares st. 373.
— e Alcmene r. 201.
— Athena e Eracle st. 275.
— e Eracle r. (368).
— Ermete e le tre dee pv. (403).
— e Gigante r. 206.
— e Hera r. 268 (471).
— Nascita di, st. 321.
— e Tifone pv. 221 (404).
— Antro di, vedi Ida; Altare di, vedi Pergamo; Portico di, vedi Atene; Tempio di, vedi Agrigento, Atene, Magnesia, Mantinea, Nemea, Olimpia, Siracusa; Tomba di, vedi Juktas.
Zeuxis (P) 330, 334 s., 345.
Zikkurrat 58, 65, 68, 70, 71, 72 (143).
Zliten: mosaici 587.
Zophoros 169 (307): vedi Fregio ionico.
Zoser vedi Tosorthros.
Zungoli 627.

ERRATA-CORRIGE

Pag.	3	fig.	6	: Renna	*correggi*	Renne
»	14	riga	3	dal basso : illustrativo	»	illusivo
»	32	»	3	dall'alto : sprofondati	»	affondati
»	56	»	2	» *cancellare* (fig. 126).		
	57	»	8	dal basso : Biban-el-Muluk	»	Biban-el-Meluk
»	65	fig.	145	: Chammurabi	»	Hammurabi
»	75	riga	10	dall' alto : Salamanassar	»	Salmanassar
»	128	»	12	273	»	274
	167		23	eolico	»	eolico
	171	»	8	» casto	»	cesto
»	183	»	16	» dato	»	date
	190	»	4	dal basso : scanature	»	scanalature
»	200	»	19	dall'alto : Achille		Eracle
»	237		2	» (fig. 216)		(fig. 386)
»	253	»	13	» provengono	»	provengano
	264	»	23	» Atalanta	»	Atalante
»	272	fig.	482	: Mrasia	»	Marsia
»	276	riga	12	dal basso : Atalanta	»	Atalante
»	278	»	3	dall'alto : Onatas		Onasias
»	298	»	4	dal basso : statuaria		scultura
»	303	»	5	» *cancellare* ad essi.		
	311	fig.	539	: Hekateion	»	Hekataion
»	329	righe	11-12	dall'alto : ad ogni modo	»	tuttavia
»	338	riga	18	dall' alto : cento	»	venti
»	375	»	11	dal basso : superfici	»	superficie
»	384	»	17	dall'alto : Rossana	»	Rossane
	387	fig.	676	: allaccia		slega
»	397	fig.	596	: Polieuktos	»	Polyeuktos
»	403	riga	2	dall' alto : iniziate	»	iniziato
	403	»	28	» Nicomede	»	Licomede
»	484	»	10	» campana	»	Campana
»	510		5	dal basso : quando	»	quanto
	596	»	6	dall' alto : in	»	come è
	622		7	» Ceri	»	Cesi
»	629	»	7	» Terranuova	»	Terranova